Méthode

pour la

HARPE

Chromatique sans Pédales

Système G. LYON

BREVETÉ S.G.D.G

Pleyel, Wolff & C^ie
Pianos & Harpes
PARIS

Prix net : 20 francs

Méthode

pour la

HARPE

Chromatique sans Pédales

RODOLFO SALVI

Système G. LYON

BREVETÉ S. G. D. G.

PROPRIETY OF
ALBERTO SALVI

Pleyel, Wolff et Cie
Pianos et Harpes
PARIS

Pleyel, Wolff et Cie
Pianos et Harpes
PARIS

Méthode

pour la

HARPE

Chromatique sans Pédales

Système G. LYON

BREVETÉ S. G. D. G.

Pleyel, Wolff & Cie
Pianos & Harpes
PARIS

Pleyel, Wolff & Cie
Pianos & Harpes
PARIS

13

Avant-propos

A un instrument de technique nouvelle, il fallait une méthode nouvelle.

L'essai que j'en ai tenté, après une année d'expérimentation, présente bien des lacunes dont j'ai conscience, mais que seule une pratique plus longue permettra de combler.

Les conseils que je donne ci-après découlent de la pratique réalisée sous mes yeux et des résultats de l'expérience antérieurement obtenue sur la harpe à pédales.

M^me^ Tassu-Spencer, M^lle^ Madeleine Lefébure, M. Jean Risler, mes collaborateurs de la première heure, m'ont aidé de leur science acquise et de leurs avis quelquefois différents.

J'ai fait, sans aucune prétention d'auteur, le résumé des indications qui me paraissent bonnes en suivant une progression rationnelle.

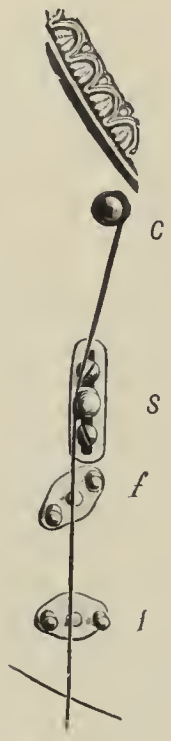
La technique de la harpe à cordes croisées sans pédales est comparable, à certains points de vue, à celle du piano. Les œuvres musicales écrites pour l'étude de ce dernier s'appliqueront donc fort bien, dans certains cas, à l'étude de la première. C'est ainsi que les exercices pour le piano de Le Couppey, de Delioux, de Cramer, de Czerny ont servi, dès le début, au même titre que « Mes exercices » de Félix Godefroid, les Études de Bochsa, dont MM. Lemoine viennent de faire paraître une nouvelle édition avec les doigtés adoptés par M^me^ Tassu-Spencer pour la harpe sans pédales.

G. L.

PROPRIETY OF
ALBERTO

Des différents systèmes de Harpes

à un seul plan de cordes.



Pour bien comprendre les différences existant entre les harpes à pédales à simple ou à double mouvement, et la harpe chromatique sans pédales (système G. Lyon), il est nécessaire d'exposer les différences qui les caractérisent.

La harpe est un des instruments les plus anciennement connus. Les Égyptiens, les Assyriens et les Hébreux la faisaient figurer dans leurs cérémonies religieuses ou civiles.

Un plan de cordes tendues entre une table de résonance (*T*) et un sommier de chevilles d'accroche, les caractérisait. Le nombre des cordes les différentiait. Chaque corde donnait un seul son.

En 1710, la harpe à simple mouvement et à cinq pédales était inventée par un luthier de Donawert nommé Hochbrucker, puis perfectionnée par Krumpholz, de Rouelle, Simon et Nadermann.

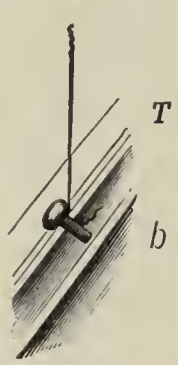


Figure A

La nouvelle harpe permettait de faire donner à chaque corde deux sons différents à un demi-ton d'intervalle l'un de l'autre, ce qui étendait les ressources de l'instrument sans augmenter le nombre de ses cordes.

Cette idée ingénieuse fut reprise et perfectionnée par Sébastien Erard qui en 1787, conçut la possibilité de faire donner à chaque corde trois sons par raccourcissements successifs, haussant chaque fois l'intonation de la partie restante de la corde, d'un demi-ton. Le mécanisme très remarquable, mais compliqué, qui permettait ces changements, était actionné par des pédales à deux crans d'arrêt, correspondant chacun à un des mouvements. D'où le nom de *harpes à double mouvement.*

Cette harpe, dont les premiers modèles ne furent terminés qu'en

1811, se compose ordinairement de 46 cordes parallèles et situées dans un même plan. Ces cordes sont tendues entre la partie centrale de la table d'harmonie et le côté gauche du sommier du haut où elles s'enroulent sur les chevilles d'accord. (Fig. A).

Pour se fixer à la table, les cordes sont munies, à leur extrémité inférieure, d'une boucle pour les cordes d'acier, d'un nœud pour les cordes en boyau. Boucle ou nœud pénètre à travers la table dans l'œillet correspondant et est maintenu contre la partie interne de cette table, par une goupille cachée pour les premiers, par un bouton apparent pour les deuxièmes. *(b)*.

Les chevilles *(c)* à tête carrée traversent le sommier supérieur en bois, reçoivent la clef d'accord à leur extrémité droite et la corde à leur extrémité gauche; ces chevilles sont coniques, tiennent par le frottement qui peut être, suivant le temps ou l'époque, ou trop fort ou trop faible.

Les cordes, limitées comme longueur vibrante entre l'appui sur l'œillet de la table et le sillet placé sur le sommier de chevilles *(s)*, donnent ainsi (vibration à vide) la succession des notes de la gamme d'*ut* ♭.

Chaque groupe de cordes de 7 en 7 est commandé par une pédale spéciale qui permet, par un premier abaissement jusqu'à un premier cran, d'élever d'un demi-ton l'intonation de ces cordes de même nom, puis, par un deuxième abaissement jusqu'au cran inférieur, d'élever de nouveau et à la fois l'intonation de ces cordes encore d'un demi-ton.

Ces pédales transmettent, à l'aide de tringles passant dans la colonne, le mouvement à des fourchettes *(f)* qui, par leur mouvement de rotation, embrassent la corde, en raccourcissant ainsi de la quantité voulue la longueur vibrante. Ce raccourcissement ne s'obtient que par une déformation de la corde sous ces deux coudages, accompagnée d'une variation dans la tension et d'un écrasement latéral. Première cause sérieuse de variation certaine dans l'accord de l'instrument.

De plus le coudage, bien calculé pour une corde d'une grosseur donnée, devient ou trop fort ou insuffisant, si la corde utilisée est plus grosse ou plus fine que la corde prévue.

Si une corde est bien calculée pour donner une bonne sonorité à vide, elle vibrera moins bien une fois raccourcie. — Enfin, les bras de la four-

chette amènent souvent des frisements lorsque la corde, fortement ébranlée, prend des amplitudes de vibrations suffisantes pour les aller frôler.

Les expériences les plus précises ont démontré qu'une des causes majeures de la rupture des cordes, si fréquente dans la harpe à pédales, provient de la construction en *bois* du sommier et de la colonne, ainsi que du fait d'attacher les cordes à la table.

Enfin le mécanisme des pédales, tout remarquable qu'il est, reste fort compliqué, cher par conséquent, et source de déréglages et par suite de réparations constantes.

Harpe chromatique sans pédales

à deux plans de cordes croisées

1° **Sa construction. — Avantages qui en résultent au point de vue de la tenue de l'accord et de la réduction du nombre des ruptures de cordes.** — Le sommier du haut qui porte les chevilles est en aluminium, donc non susceptible d'être impressionné par les variations de l'état hygrométrique de l'air. Il s'appuie à sa partie antérieure sur une colonne en acier ou en aluminium, à sa partie postérieure sur une pièce en aluminium qui vient rejoindre le bas de la colonne. Cette pièce porte les pointes d'accroche où se fixent les cordes de la harpe, qui sont ainsi tendues sur un triangle en métal indéformable.

La table d'harmonie en épicéa, collée sur une caisse de résonance en bois, fixée elle-même contre le sommier d'aluminium, limite donc les cordes qui la traversent, en se coudant contre les bords des trous, sans pouvoir, par ses

variations mêmes, modifier l'état d'équilibre de ces cordes. D'ailleurs la table elle-même étant sollicitée par les mêmes tensions des cordes de part et d'autre, est en équilibre.

De là, des conditions de durée d'accord toutes nouvelles, indiscutables, et qui font que la harpe chromatique sans pédales tient très bien l'accord.

De là aussi, un nombre infiniment moins grand de ruptures de cordes, qui d'ailleurs, n'ayant à donner qu'une seule intonation, peuvent être choisies en pleine connaissance de cause et n'ont plus à être écrasées ni tordues par des fourchettes qui n'existent plus.

Enfin, la mise en accord est rendue facile, précise et fixe par la nouvelle cheville.

2° **Son principe.** — La nouvelle harpe chromatique se compose de deux plans de cordes, l'un de cordes blanches comprenant toutes les notes du ton d'*Ut* majeur (*do, ré, mi, fa, sol, la, si,*) et correspondant aux touches blanches du piano ; l'autre de cordes noires disposées par *deux* (*do* ⁝ *ré* ⁝) et par *trois* (*fa* ⁝ *sol* ⁝ *la* ⁝) et correspondant aux touches noires du piano. Si donc l'on se place devant la harpe, de façon à avoir à sa gauche les notes basses et à sa droite les notes aiguës, l'on remarquera que la succession des notes est la même que pour les notes du clavier du piano. — Par exemple, le *do* ⁝ est la corde gauche du groupe de deux noires ; le *fa* ⁝ la corde gauche du groupe de trois noires ; le *sol* ⁝ au milieu du groupe de trois noires ; le *fa* naturel, la première corde qui n'est pas noire avant le groupe de trois noires, etc., etc. Les *do* sont rouges et les *fa* peuvent être colorés en bleu clair ou vert.

Comme au piano, les cordes noires servent donc de points de repères pour reconnaître les notes, et si l'élève sait un peu le piano, il connaîtra immédiatement toutes les cordes de la harpe.

Ces deux plans de cordes se croisent vers leur région moyenne.

Pour un harpiste en position de jouer, le plan des cordes blanches se dirige de la gauche en bas vers la droite en haut.

3° **Des avantages de la nouvelle Harpe sans pédales au point de vue musical.** — La nouvelle harpe étant disposée chromatiquement comme le piano, c'est-à-dire chaque demi-ton ayant sa corde propre,

offre, comme lui, toutes les ressources au point de vue de la modulation. Pour la harpe à pédales, au contraire, comme l'on ne peut moduler qu'à l'aide des 7 pédales, toutes les modulations rapides demandant l'emploi de plus de 2 pédales sont impossibles. Par exemple, étant en *do*, l'on ne peut passer subitement en *mi*, puisqu'il y a 4 dièses et qu'il faudrait abaisser ensemble 4 pédales ; ni en *si* (5 dièses), ni en *fa* ♯ (6 dièses), ni en *do* ♯ (7 dièses), ni en *la* ♭ (4 bémols), etc., etc. La gamme chromatique et tous les passages chromatiques rapides, même à une seule note, sont impossibles à cause des frisements produits par les fourchettes contre les cordes en vibration. L'on ne peut donc jouer sur cette harpe que les morceaux composés en vue d'éviter ces difficultés.

Il fallait par conséquent une musique toute spéciale pour cette harpe et en général le harpiste seul pouvait l'écrire, connaissant seul les inconvénients de certains traits, et les impossibilités de certains autres.

Le répertoire de la harpe à pédales est donc forcément très restreint et ne se rajeunit pas. Au contraire, la nouvelle harpe permet l'exécution non seulement de la musique écrite pour la harpe à pédales, mais aussi de toutes les œuvres de piano, clavecin, etc. ; elle permet à *tout compositeur* d'écrire en vue de la harpe avec autant de facilité et de liberté que pour le piano. Tout d'un coup, le harpiste qui n'avait qu'un choix très limité de morceaux, voit son répertoire s'augmenter à l'infini et son éducation musicale pourra être poussée au plus complet développement.

Au point de vue de l'accompagnement, cette nouvelle harpe a aussi un très grand avantage, puisqu'elle permet à la chanteuse de s'accompagner, elle-même, tous les morceaux de chant, en jouant sur la harpe l'accompagnement écrit pour le piano. Cette faculté de s'accompagner soi-même, n'existe pas avec la harpe à pédales, puisque la chanteuse, déjà gênée matériellement par le jeu des pédales, pour l'émission de la voix, doit faire un effort constant de mémoire pour se rappeler que telle corde est à l'état naturel, telle autre diésée, telle autre bémolisée, ce qui vient compliquer singulièrement la lecture et l'interprétation de la musique qu'elle devrait chanter.

Indication du rang d'une corde

Pour désigner une note de l'étendue de la harpe, le principe est celui de nomination des sons proposé par M. Victor Mahillon, conservateur du Musée du Conservatoire de Bruxelles, principe adopté à l'unanimité par le Jury international de la classe 12 à l'Exposition universelle de Bruxelles 1897.

Partant de ce fait que le son le plus grave perceptible à nos oreilles humaines est donné par l'ut de 32 pieds, il l'appelle son 1. Il admet de plus, qu'à notre époque tous les instruments doivent être chromatiques, c'est-à-dire capables de donner 12 demi-tons à l'octave, possédant chacun un nombre de vibrations égal au produit du précédent par $\sqrt[12]{2}$ ou 1,05946. Et il en conclut que les 12 demi-tons de cette première octave grave seront numérotés de 1 à 12. L'octave suivante allant de 13 à 24, puis la 3e de 25 à 36, etc.

Le piano comporte ordinairement sept octaves du *la* au *la*, c'est-à-dire du son 10 au son 94.

La harpe modèle 1897 part du *ré* 15 et va au *sol* 92.

Ces rangs des notes dans l'échelle absolue des sons permettront, sans erreur, de désigner la corde ou la note considérée. Contre chaque œillet de la table est marqué le rang de la note correspondante.

Des Cordes

La grosseur de chaque corde varie suivant la hauteur du son ; elle est calculée mathématiquement afin de répondre, pour une note donnée, aux meilleures conditions. L'on ne peut donc pas employer indifféremment pour telle note, telle ou telle corde, mais uniquement la corde calculée et fabriquée spécialement pour cette note.

Si par négligence l'on mettait, par exemple, au *mi* 53, la corde du *ré* 51 ou du *sol* 56, il arriverait que le son serait ou trop voilé ou trop sec, ou que la corde casserait. Une monture forte entraîne une tension plus forte et, par suite, plus de résistance à vaincre pour l'attaque, mais aussi plus de son produit. On doit d'ailleurs comprendre, qu'au moins en théorie, si les longueurs des cordes ont été bien calculées pour ne pas dépasser, par millimètre carré de section, la tension compatible avec la limite de sécurité indiquée

par les expériences nombreuses, faites en 1896-1897 à la Maison Pleyel, on peut employer une corde quelconque, sans qu'elle *casse* plus que sa voisine, car si la section est deux fois plus forte, la tension est bien deux fois plus forte, mais la résistance devrait être, si les cordes étaient parfaites, deux fois plus forte également. Cependant la sonorité sera très différente et l'équilibre modifié.

Les résultats pratiques obtenus ont permis d'établir le tableau ci-après qui indique le nom des notes, leur rang de l'échelle générale, et la grosseur des cordes en boyau qu'on peut adopter pour chacune d'elles.

La grosseur est indiquée par le diamètre en centièmes de millimètres.

Note	Rang	Diamètre	Note	Rang	Diamètre	Note	Rang	Diamètre
Do	37	210	Sol	56	125	Ré	75	70
Do ♯	38	201	Sol ♯	57	121	Ré ♯	76	66
Ré	39	193	La	58	117	Mi	77	»
Ré ♯	40	185	La ♯	59	112	Fa	78	»
Mi	41	178	Si	60	108	Fa ♯	79	63
Fa	42	»	Do	61	»	Sol	80	»
Fa ♯	43	172	Do ♯	62	104	Sol ♯	81	60
Sol	44	166	Ré	63	100	La	82	»
Sol ♯	45	162	Ré ♯	64	96	La ♯	83	57
La	46	158	Mi	65	92	Si	84	»
La ♯	47	153	Fa	66	»	Do	85	»
Si	48	»	Fa ♯	67	87	Do ♯	86	54
Do	49	»	Sol	68	»	Ré	87	»
Do ♯	50	148	Sol ♯	69	81	Ré ♯	88	51
Ré	51	143	La	70	»	Mi	89	»
Ré ♯	52	138	La ♯	71	78	Fa	90	»
Mi	53	134	Si	72	75	Fa ♯	91	»
Fa	54	»	Do	73	»	Sol	92	»
Fa ♯	55	129	Do ♯	74	70			

Pour jauger les cordes, on peut employer : soit une jauge Palmer à pression constante, soit une des jauges angulaires construites spécialement par la Maison Pleyel et qui indiquent le numéro de la note qu'on peut monter avec la corde qui, glissée dans la fente, s'arrête sans forcer en face de ce numéro.

Pour les cordes en boyau que l'on garde en réserve, il faut avoir soin

de les mettre à l'abri de l'air et de la chaleur, sans quoi elles sécheraient et deviendraient très cassantes. Autant que possible, les entourer d'un papier gras.

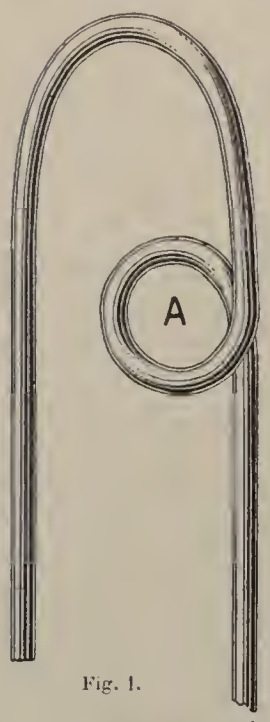


Fig. 1.

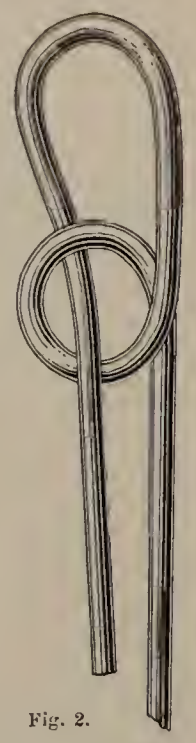


Fig. 2.

Montage des Cordes

Pour accrocher une corde à la harpe, commencer par faire pénétrer l'extrémité inférieure de la corde dans le petit trou correspondant de la table d'harmonie, de l'extérieur à l'intérieur, puis saisir cette extrémité en passant soit les doigts, soit un outil *ad hoc* par les ouvertures du cintre. Former une boucle d'accroche avec l'extrémité sortant par la fenêtre de la caisse. Pour cela, faire la boucle A, fig. 1, la maintenir entre le pouce et l'index de la main droite et y faire passer l'extrémité libre de la corde comme l'indiquent les fig. 2 et 3. Pour serrer le nœud, prendre les points B et C d'une main, et le brin D de l'autre, fig. 3, et tirer. On obtient ainsi le nœud dit de « Bouline », fig. 4. (1) Faire passer dans la boucle la pointe d'accroche correspondante du sommier qui est à l'intérieur de la caisse sonore; puis prendre l'autre extrémité de la corde, la passer dans le trou de la cheville du sommier supérieur jusqu'à tendre légèrement la corde (2). Ramener le bout libre sous la partie tendue et faire passer le premier deux fois (3) autour de la seconde de dessous en dessus. Puis, après avoir vérifié que la partie mobile de la che-

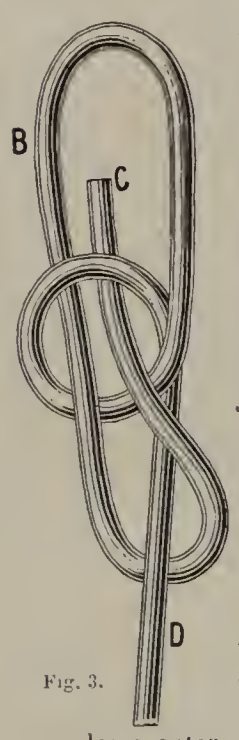


Fig. 3.

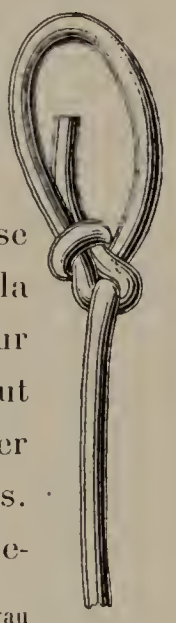


Fig. 4.

(1) Pour éviter les ruptures que la sécheresse de la corde en boyau pourrait provoquer, avoir soin avant de faire le nœud, d'huiler légèrement la corde avec un chiffon.

(2) Les cordes en acier sont fabriquées juste de la longueur indispensable pour les monter. Lorsqu'on monte une de ces cordes, il faut avoir bien soin, lorsqu'on l'a introduite dans la cheville du sommier supérieur, de ne pas la tendre de façon à ce que l'extrémité dépasse en dehors de la cheville. L'extrémité de la corde, au contraire, ne doit sortir du trou de la cheville que d'un millimètre; de cette façon, la corde n'est pas complètement tendue et en tournant, elle vient s'enrouler autour de la cheville. Si l'on tendait trop la corde avant de tourner la cheville, elle se casserait inévitablement.

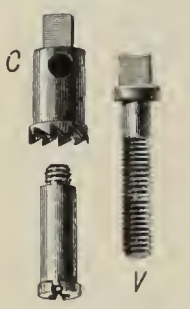
La boucle d'accroche des cordes en acier est préparée à l'avance; il faut donc les passer à travers la table d'harmonie, de l'intérieur à l'extérieur.

(3) Cela seulement à partir du medium (corde 57).

ville est bien dans le eran d'arrêt creusé dans le sommier en aluminium (pour les harpes modèle 98, un accroche-cheville breveté empêche le déplacement latéral de la cheville), tourner la cheville, à l'aide de la grande clef, de gauche à droite, jusqu'au eran du rochet qui correspond à un son légèrement au-dessous du ton cherché. Finir l'accord en tournant la vis supérieure de la cheville, de gauche à droite, à l'aide de la petite clef.

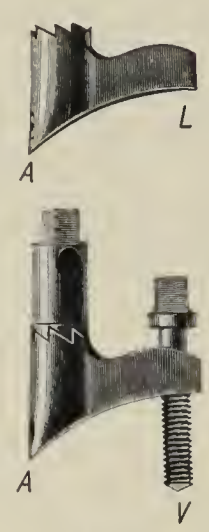
Si l'on tourne trop brusquement la cheville après laquelle la corde est attachée directement, l'on risque de dépasser le ton et par conséquent de faire casser la corde, cette cheville ne pouvant tourner que de 1/8 de tour au minimum, tandis que 8 tours de la vis de réglage ne correspondent qu'au déplacement pour la cheville d'une dent du rochet, soit 1/8 de tour. Ces chiffres donnent l'idée de la précision facilement permise dans l'accord avec les nouvelles chevilles.

Pour les cordes en acier qui d'ailleurs ne se cassent presque jamais, il faut toujours employer la grande clef, ce qui permettra de déployer plus de force avec moins de difficulté. Si par hasard l'on avait à remettre une de ces cordes, il sera bon, mais non nécessaire, de monter sur un petit banc pour arriver plus facilement vis-à-vis de la cheville, ce qui permettra d'abord de mieux voir ce que l'on fait et de déployer plus de force avec moins d'effort.



De la Cheville (système Alibert perfectionné)

La cheville nouvelle, perfectionnement du système Alibert, se compose d'un levier mobile autour de l'arête inférieure *A*. Une cheville *C*, portant le trou par où l'on passera la corde, peut tourner dans le logement cylindrique réservé dans la partie antérieure du levier et par suite enrouler sur elle-même la corde qu'elle doit tendre. Cette cheville se maintient en place par le logement des dents de la cheville dans les intervalles et contre les dents du levier. Enfin la vis *V* pénétrant dans l'écrou fixé dans le sommier, fait osciller autour de l'arête *A* tout l'ensemble et, écartant de sa position initiale la cheville, produit une traction progressive sur la corde.



Cheville Alibert perfectionnée

Il faut avoir soin que le bec d'appui du levier soit *toujours* placé dans le cran d'arrêt creusé dans le sommier supérieur en aluminium, sans quoi le tirage de la corde tendue finirait par plier la vis supérieure de la cheville et la casser. De plus, la cheville viendrait dégrader la dorure du sommier. Les accroche-chevilles modèle 1898 évitent cet inconvénient.

Il faut avoir soin aussi, lorsqu'on monte une corde, de pousser bien à fond les dents du rochet de la cheville, sans quoi la corde pourrait se dérouler brusquement.

Si l'on veut dérouler une corde, il faut commencer par baisser le son le plus possible au moyen de la vis supérieure, puis tout en tirant la corde à soi, tourner la cheville très doucement, afin de la sortir de ses crans; lorsque les dents sont entièrement sorties des échancrures correspondantes du levier, la corde se déroule toute seule sans aucune difficulté. Il faut avoir bien soin que les dents soient entièrement sorties de leur échancrure pour n'en pas casser les pointes.

Lorsque la corde est montée, il faut avoir soin que l'axe de la cheville soit horizontal; dans cette position, la vis de réglage est suffisamment sortie et laisse du jeu pour accorder.

De l'Accord

Le sommier supérieur de la harpe est muni d'une « partition Mustel » composée de douze « diapasons »; d'un côté 7 notes donnant les sept tons de la gamme d'*Ut* majeur, de l'autre coté 5 notes donnant les *do* ♯, *ré* ♯, *fa* ♯, *sol* ♯, *la* ♯, le *la* normal comportant 870 vibrations simples par seconde.

Pour faire sonner ces diapasons, il suffit de donner un petit coup sec, avec le troisième doigt, sur les petits boutons placés des deux côtés du sommier supérieur au-dessus des chevilles.

L'on commence par accorder une octave, en amenant, à l'unisson de ces diapasons, les cordes portant sur la table les mêmes numéros que les boutons correspondants, puis l'on accorde par octaves en prenant un ton après l'autre.

L'on peut aussi vérifier l'accord de deux cordes à l'octave en produi-

sant l'harmonique de la corde la plus basse qui doit donner exactement le son de l'autre corde, la plus haute.

Il faut avoir soin de revoir l'accord de sa harpe tous les matins et de remettre au ton de ces diapasons les cordes qui auraient baissé ou qui seraient trop hautes.

Ce n'est qu'à cette condition que la harpe, ayant toujours la même tension conserve son parfait équilibre, son accord et qu'elle casse son minimum de cordes.

Une harpe négligée se déséquilibre et, par le travail que cela lui fait subir, les cordes se désaccordent ou cassent. Pour la même raison, il faut avoir soin de remettre immédiatement les cordes qui viendraient à casser.

Lorsqu'en accordant, la vis d'une cheville se trouve trop enfoncée, il suffit de dévisser la vis supérieure de 8 à 9 tours et de tourner la cheville d'un cran.

Avec l'habitude et l'observation, on saura très vite de combien un certain nombre de tours ou de fractions de tours de la vis permet de hausser l'intonation des cordes dans les différents registres de l'instrument.

Il faut toujours accorder sa harpe au ton du diapason; jamais au-dessous, ni au-dessus.

Il est bien évident cependant, que si la harpe devait accompagner un ou des instruments qui ne seraient pas accordés au diapason normal, il faudrait uniformiser l'accord.

Mais la nouvelle harpe, tenant très bien l'accord, peut être dite à sons fixes comme le piano ou le célesta. Or, maintenant que ces instruments entrent dans les orchestres, il est urgent que tous les chefs d'orchestre, et par suite tous les instrumentistes, adoptent le diapason international du la, 870 vibrations simples à 15° par seconde.

De l'Étouffoir

L'étouffoir, qui est mû par la pédale de droite, n'étouffe que les cordes basses. Il faut étouffer principalement lorsqu'on passe d'un ton dans un autre ton, mais laisser les cordes vibrer le plus longtemps possible et ne les étouffer qu'au dernier moment pour éviter la sécheresse du jeu.

Il ne faut pas laisser échapper brusquement la pédale, sans quoi l'étouffoir, en venant frapper le sommier supérieur, ferait un bruit qui, répété souvent et régulièrement, deviendrait très désagréable.

L'on peut se servir encore de l'étouffoir pour obtenir des effets particuliers de sourdine, de pizzicati et de sons étouffés.

Il faut arriver à étouffer dans la basse, même si la main gauche continue de jouer. Dans ce cas, l'on abaisse rapidement l'étouffoir dans l'intervalle de temps qui sépare les attaques de deux notes successives (1).

Des Volets

Les premières harpes comportent des volets de fermeture, destinés à obstruer les ouvertures latérales de la caisse sonore. Il faut fermer les volets à l'aide de la pédale arrière, chaque fois que l'on joue, parce que cela donne au son plus de rondeur, de pureté et de charme, sans rien enlever de sa puissance. Quand on a cessé de jouer, ou dans un transport ou dans un voyage, avoir toujours soin, au contraire, d'ouvrir les volets pour ne pas fatiguer le ressort.

Les harpes modèle 1898 n'ont plus de volets, les ouvertures étant reportées à la partie arrière.

Des bruits et résonances

Ils se produisent pour toutes sortes de raisons :

Lorsque le ressort de l'étouffoir est fatigué ou que sa chaîne est détendue et vient toucher les parois intérieures de la colonne de la harpe;

Lorsque les vis qui retiennent les décorations sont desserrées et laissent du jeu entre cette décoration et la harpe;

(1). La durée de vibration des cordes de harpe est relativement courte et c'est surtout au moment de l'attaque que la quantité de son est puissante. Dans la plupart des cas, l'étouffement immédiat n'est pas nécessaire. Dans des montées chromatiques, au contraire, cette nécessité se présente. Mais dans ce cas, la main gauche peut facilement, en se portant d'une corde à l'autre, produire l'étouffement de la corde qui vibre, avant d'attaquer la corde suivante à faire vibrer. La suppression de l'emploi de l'étouffoir, et par suite de son adjonction à la harpe, paraît pouvoir être réalisée.

Lorsque les roulettes tournent par la vibration, malgré le ressort qui doit les immobiliser ;

Lorsqu'une corde vient friser contre le feutre de l'étouffoir, etc., etc.

Connaissant leurs causes, il sera facile de remédier à ces inconvénients.

Des soins contre le froid et l'humidité

Il faut placer son instrument dans un endroit où il ne subisse que le moins possible les variations de la température, à l'abri de l'humidité, du froid, des courants d'air, etc.

Recouvrir l'instrument d'une housse, lorsqu'on a fini de jouer.

Du transport de la Harpe

Dans un appartement : appuyer légèrement l'épaule droite contre la partie haute de la caisse sonore, maintenir le bras gauche courbé à la gauche de l'instrument et la main gauche posée dans la partie rentrante du sommier du haut. Pencher légèrement l'instrument en avant en le retenant par le bras gauche et pousser devant soi ou tirer en arrière à l'aide du bras droit allongé le long de la caisse sonore. La harpe roule alors sans effort.

Pour les voyages : emballer la harpe avec grand soin dans une caisse solide et maintenir des calages *solides*, mais élastiques, aux trois sommets du triangle dont elle affecte la forme. Passer, avant l'emballage, une lisière entre les cordes filées, afin d'éviter les fouettements qui provoquent les ruptures.

Notions Générales préliminaires

pour l'étude de la Harpe Chromatique sans pédales

De la position de la Harpe

Pour placer convenablement la harpe, la mettre d'abord en équilibre sur elle-même. Pour cela s'asseoir sur un siège élevé, les pieds touchant à terre, pencher la harpe légèrement en arrière pour lui faire prendre appui sur les deux consoles d'arrière, et s'arrêter dès qu'elle est en équilibre. Les roulettes seront alors dégagées du sol d'environ 4 à 5 centimètres.

Dans cette position, approcher de la caisse sonore les deux genoux, un peu écartés, jusqu'à ce qu'ils touchent légèrement l'instrument qui prend appui sur eux et ne doit pas toucher l'épaule.

Cette tenue offre un avantage considérable en ce qu'elle supprime toute fatigue résultant de l'appui de la harpe sur le haut de la poitrine et l'épaule; de cette façon, le haut du corps sera libre de s'écarter de la harpe : en se portant en arrière, il permettra aux mains d'arriver plus facilement aux notes aiguës; en se portant de côté vers la basse, il permettra à la main gauche d'atteindre plus facilement les cordes graves.

Dans ces mouvements, la harpe en équilibre et reposant sur les genoux, n'a pas à bouger.

On conçoit l'avantage énorme de la possibilité de cette position qui supprime toute fatigue résultant, pour les jeunes filles ou jeunes femmes, de l'appui de la harpe contre la poitrine. Cet appui est au contraire nécessaire, la plupart du temps, avec les harpes à pédales.

De la position de l'Exécutant

L'exécutant doit être assis assez haut pour qu'il puisse arriver à jouer facilement les cordes du haut. Il doit avoir une attitude aisée, le corps droit.

Ne pas occuper la profondeur de la chaise pour dégager la jambe

Fig. 1.

droite dont le pied pourra avoir à se servir de la pédale étouffoir.

De la position des bras et des mains

Les mains doivent arriver naturellement aux cordes ; le coude ne sera donc ni trop élevé, ni trop abaissé. — Le coude droit doit se lever à mesure que l'on monte vers les notes aiguës, cela afin que la main conserve partout la même position.

La paume de la main doit s'approcher des cordes et leur faire face, le poignet sera donc creusé et jamais bombé. L'avant-bras droit se tient à une très petite distance du corps de l'instrument. Il faut éviter de l'appuyer contre l'instrument, surtout au début des études. Plus tard l'on pourra, pour certains traits, prendre un point d'appui, mais sans rien enlever à la souplesse du poignet.

La position des mains est fixée, dans le ton d'*ut* majeur :

Pour la main gauche, par le pouce qui doit être toujours un peu au-dessous du croisement ;

Pour la main droite, par les 2e, 3e et 4e doigts qui doivent jouer toujours à environ 1 cent. 1/2 au-dessus du croisement. *(Voir* fig. 1 et 2.)

De la position des doigts

1° Main droite :

Le pouce doit être très levé, et tenu droit et ferme. Il presse, sans se ployer, la corde avec la chair de sa 1re phalange, après quoi il entraîne

la corde vers la droite en l'échappant obliquement et en se pliant alors.

Les 2e, 3e et 4e doigts doivent se placer obliquement sur les cordes et les toucher par le plus de chair possible, sans trop enfoncer les doigts, ceux-ci très allongés dans leur partie antérieure et non arrondis. (*Voir* dans la fig. 1 la main gauche qui explique bien cette position identique pour les deux mains).

Fig. 2

2° Main gauche:

La manière d'attaquer les cordes et la position des doigts seront les mêmes que pour la main droite; le pouce sera forcément moins élevé que celui de la main droite, à cause de l'éloignement du bras du corps de l'instrument. (*Voir* fig. 1 et 2).

En principe, l'on ne se sert pas du 5e doigt. — L'on pourra pourtant s'en servir exceptionnellement pour certaines notes de passage.

De l'attaque de la corde

Pour attaquer la corde convenablement, il faut la tirer vers la droite (main droite) ou vers la gauche (main gauche) et l'abandonner en retirant obliquement les doigts. Les sons ainsi obtenus seront nourris, moelleux et soutenus.

L'on pourra remarquer que le pouce et les trois autres doigts, quoique pressant les cordes en sens inverse, doivent chercher à abandonner les cordes dans une direction identique, c'est-à-dire perpendiculaire au plan de symétrie de l'instrument.

Il faut avoir soin en jouant d'appuyer sur les cordes, de les faire plier,

avant de les échapper, dans les *forte* comme dans les *piano*, pour éviter que le son soit grêle et mince.

Les 2e, 3e et 4e doigts, en attaquant les cordes, ne doivent pas se lever comme au piano, mais au contraire disparaître en dessous pour se diriger vers le creux de la main.

La main doit rester immobile; les doigts seuls doivent jouer de leur propre force. Éviter les mouvements disgracieux des poignets. Ceux-ci doivent se creuser et non se bomber.

Ordre méthodique

à suivre pour travailler la Harpe Chromatique sans pédales

1° Se bien pénétrer des premiers principes sur la position de l'instrument, la position du corps, des bras, des mains et des doigts; sur la façon d'attaquer les cordes.

2° Commencer par les exercices de 1 à 11 et faire ces exercices tous les jours pendant 10 à 15 minutes.

3° Commencer tout de suite également les exercices à 2, 3, 4 doigts, de 12 à 30.

4° Exercices préparatoires à la gamme d'*ut* majeur, 31 à 37.

5° Faire la gamme d'*ut* majeur, 38.

6° Exercices préparatoires aux gammes (d'abord les mains séparées, puis ensemble) 39-43.

7° Gammes majeures, premier groupe.

8° Exercices chromatiques, 44-45.

9° Gammes mineures, premier groupe.

10° Gammes majeures, deuxième et troisième groupes.

11° Exercices chromatiques, 46, 47, 48.

12° Gammes mineures, deuxième et troisième groupes.

13° Exercices chromatiques, 49-52.

14° Gamme chromatique.

15° Gammes majeures, quatrième groupe.

16° Gammes mineures, quatrième groupe.

17° Gammes majeures, cinquième groupe.

18° Gammes mineures, cinquième groupe.

19° Exercices préparatoires aux arpèges par 3 notes, puis par 4 notes.

20° Commencer les exercices variés, en application du doigté rationnel.

21° Exercices de doigtés uniformes. — Alterner avec les doigtés rationnels. Les premiers excellents comme exercices, les seconds meilleurs au point de vue exécution.

22° Exercices préparatoires aux accords.

23° Accords à 3, puis à 4 notes.

24° Étude des intervalles. — Tierces, sixtes, octaves.

25° Étude des effets de sonorité. Notes liées, coulées, harmoniques, etc.

NOTE. — 1° *Au début on ne devra pas passer trop de temps sur les exercices marqués* D *ou* DD, *qu'on n'arrivera à faire à sa complète satisfaction qu'au bout de quelques semaines de travail ;*

2° *Aussitôt qu'on aura pris une habitude suffisante de l'instrument, il sera bon de faire suivre l'étude de chaque gamme, de l'étude de l'arpège et des accords correspondants ;*

3° *Dès qu'on aura dépassé le deuxième groupe des gammes majeures, on fera bien d'aborder les études et morceaux faciles de Godefroid, Bochsa, Dizi, etc., dont on trouvera à la fin de la méthode le titre de quelques-uns.*

Méthode

MÉTHODE

POUR LA

Harpe Chromatique

Sans Pédales

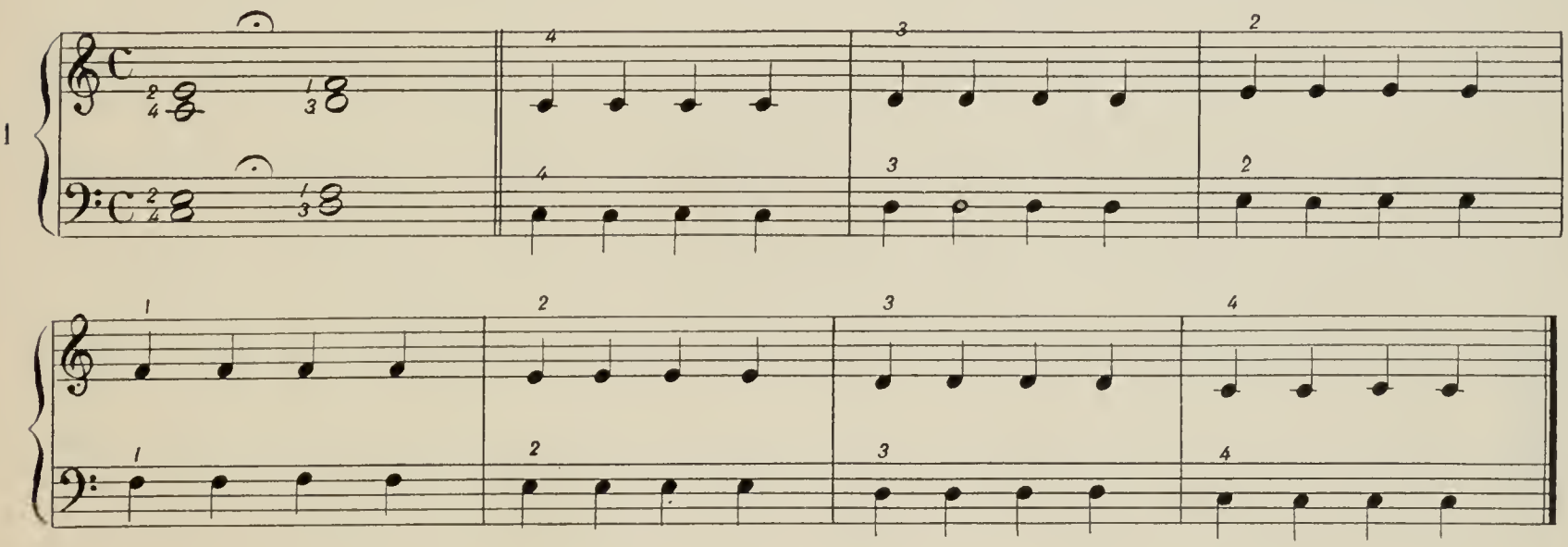
Système G. LYON, Breveté S. G. D. G.

Position des doigts. — Le pouce très haut, les autres doigts allongés dans leur partie antérieure, la première phalange non pliée ou légèrement crensée et non pas arrondie, afin de dégager cette phalange du contact de la corde inférieure; la panme de la main vers les cordes et près d'elles ; le poignet presque contre le corps de l'instrument, mais sans prendre d'appui autrement que par un léger contact de l'avant-bras droit sur le bord de la caisse sonore. Pour la main droite, ce sont les 2e, 3e et 4e doigts qui donnent la position à la main; ils doivent être à environ 1 centimètre 1/2 au-dessus du croisement. Pour la main gauche, c'est le pouce qui doit être un peu au-dessous du croisement. La ligne limitant la main à la partie supérieure doit être presque droite et faire un angle droit avec le pouce allongé vers le haut. (*Voir* fig. 1, page XIX).

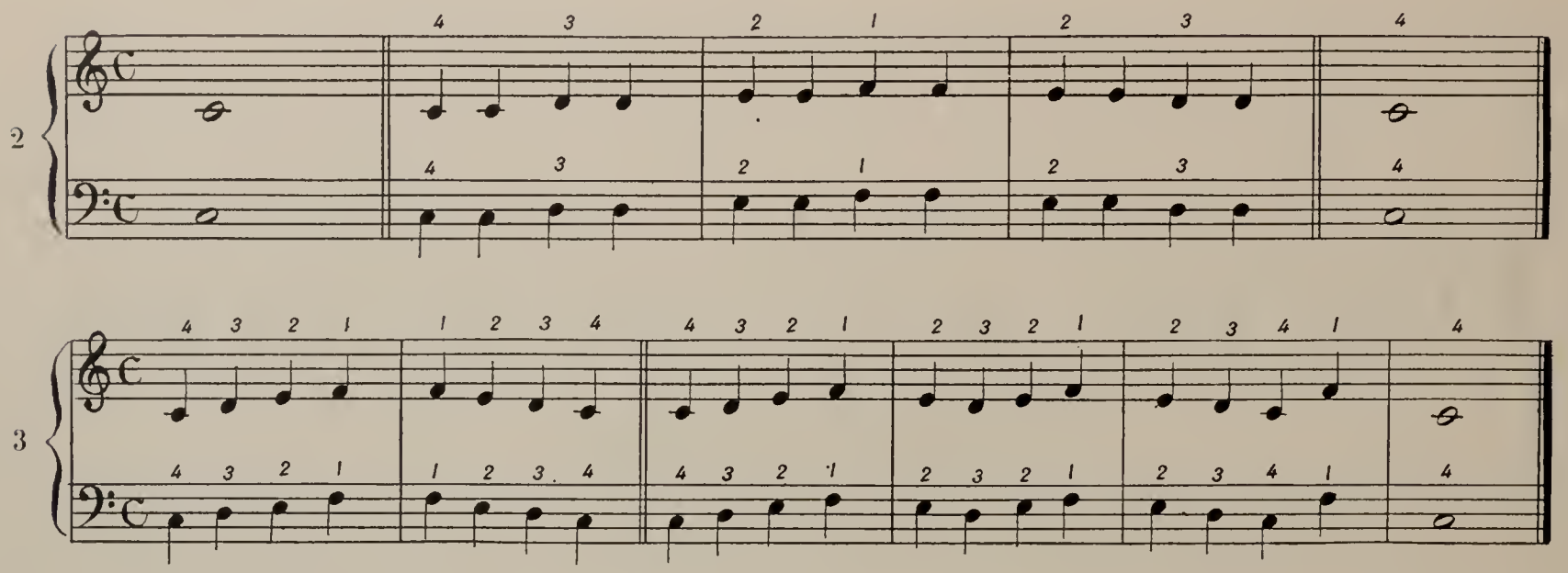
1. — 1° Tenir les 4 notes indiquées, replacer chaque doigt sur la corde immédiatement après l'attaque de celle-ci ;

2° A faire très lentement en appuyant sur la corde avant de la jouer et sans déplacer les cordes qui ne sont pas jouées ;

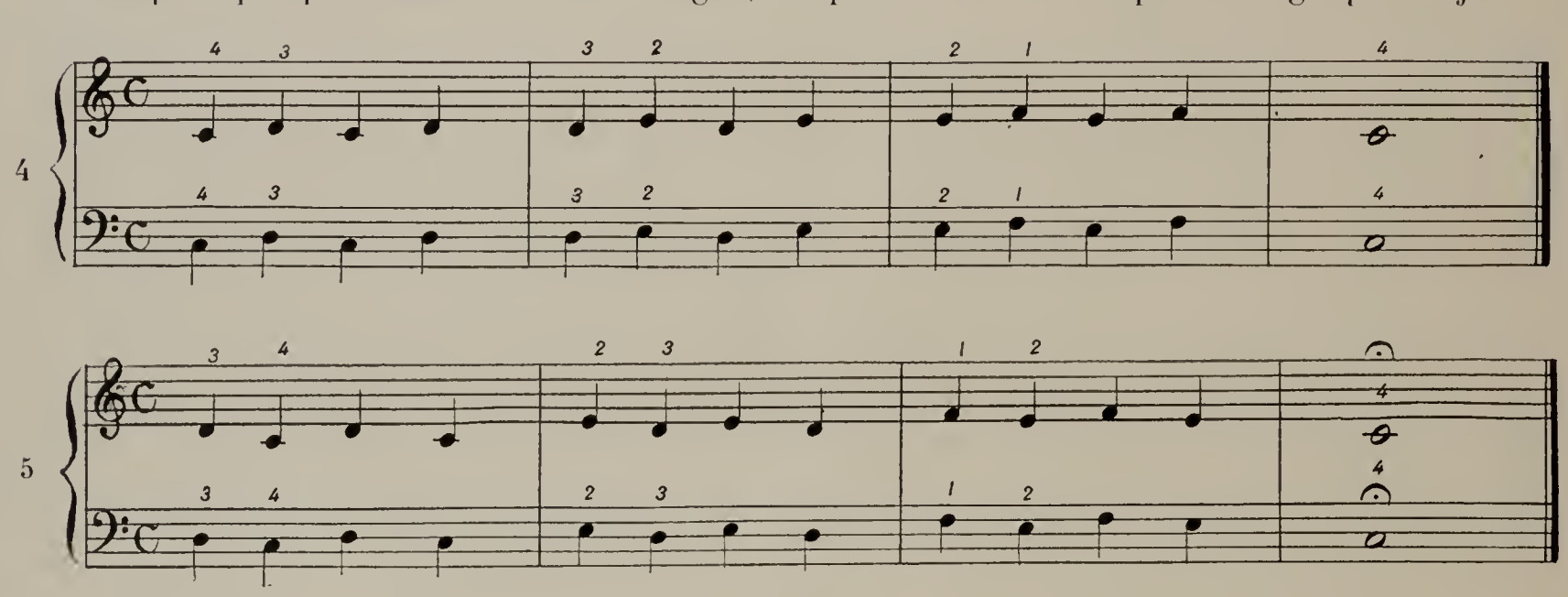
3° Les doigts, en attaquant, ne doivent pas se lever, mais se diriger vers le creux de la main.



2-3. — Dégagement des doigts. — Placer les 4 doigts ; attaquer successivement 4, 3, 2, et, avant de jouer le pouce, replacer 2, 3, 4. Les doigts, sauf le pouce, ne se replacent pas à la corde immédiatement après qu'ils ont joué.

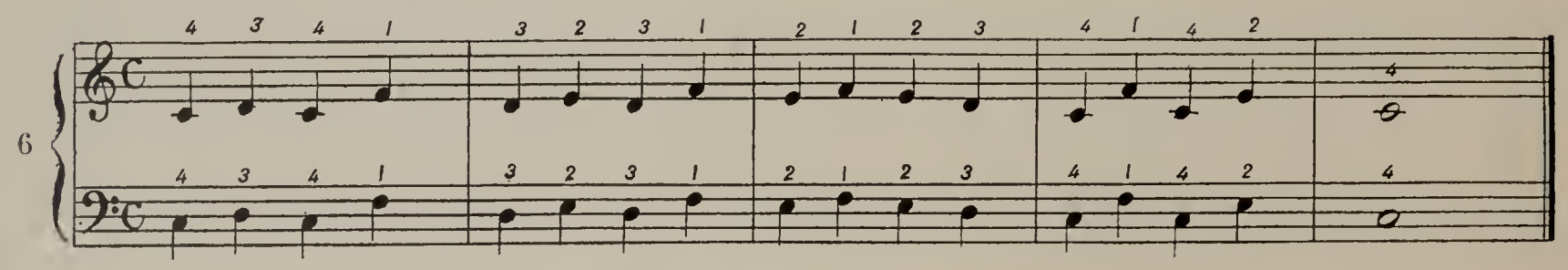


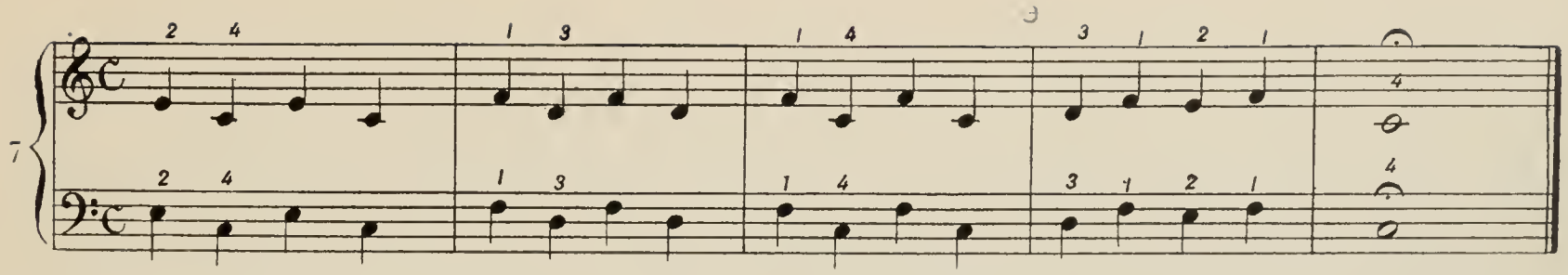
4-5 — Aplomb de la main. — Empêcher le mouvement de l'avant-bras ou du poignet ; n'attaquer que par l'articulation des doigts ; ne porter à la corde que le doigt qui va jouer.



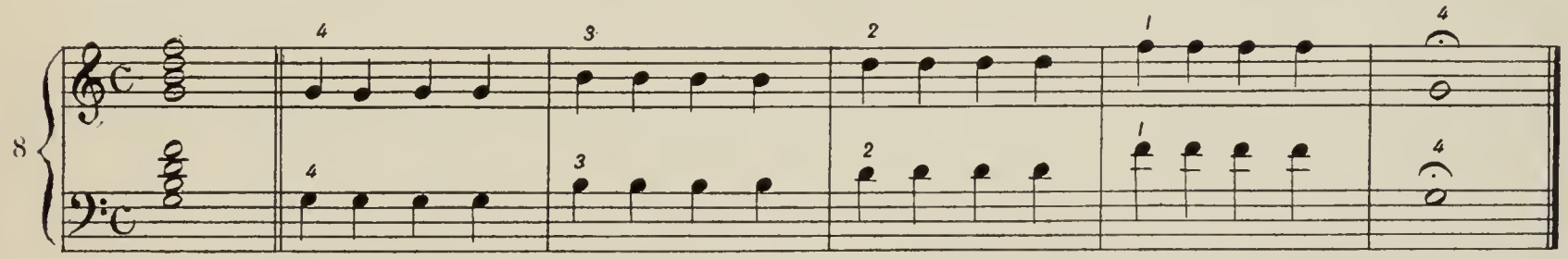
6-7. — Pour apprendre à échapper les cordes sans cinglement ni frisement. — Quel que soit le doigt qui attaque, il faut éviter de frôler avec l'ongle la corde qui vibre encore au moment de l'attaque de la voisine.

Ne pas maintenir, dans cet exercice, les doigts aux cordes. Faire cet exercice comme s'il était composé de notes piquées.

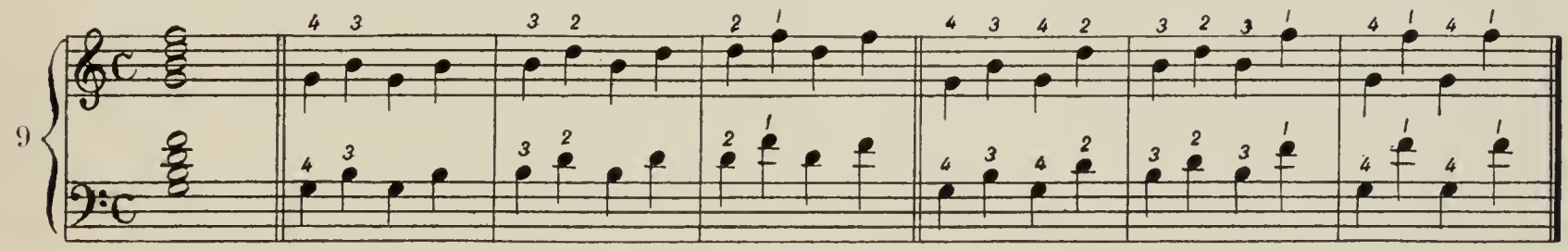




8. — **Exercice de tenues.** — Placer les 4 doigts. — Attaquer successivement chaque note en replaçant rapidement le doigt sur la corde qu'il vient de quitter, d'un mouvement net et en faisant le moins de bruit possible. Une hésitation à poser le doigt sur la corde qui vibre encore produit un frisement désagréable. Bien tenir aux cordes les doigts qui ne jouent pas ; mais ne pas prendre d'appui sur ces cordes, ce qui se traduirait par un déplacement de ces cordes, *vers le haut ou vers le bas,* déplacement qui serait visible pour l'élève même.

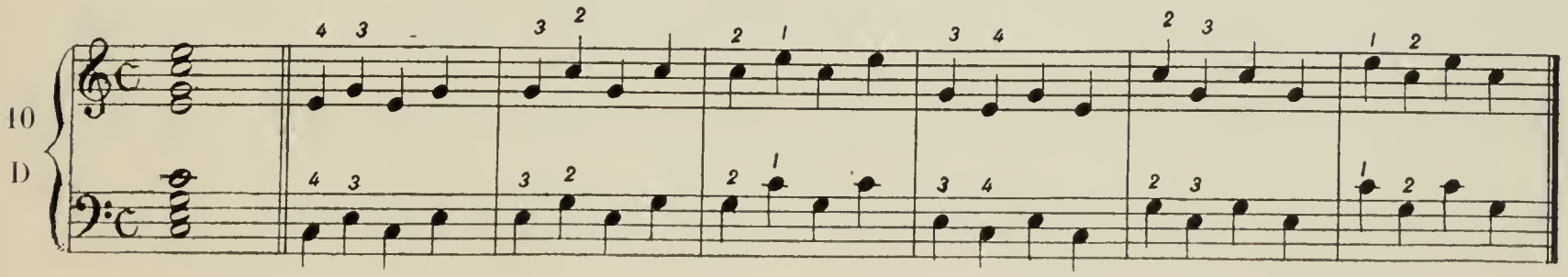


9. — **Exercice d'articulation.** — Placer les 4 doigts et les reporter à la corde immédiatement après avoir joué. Bien faire cintrer la corde à attaquer, et celle-là seulement.

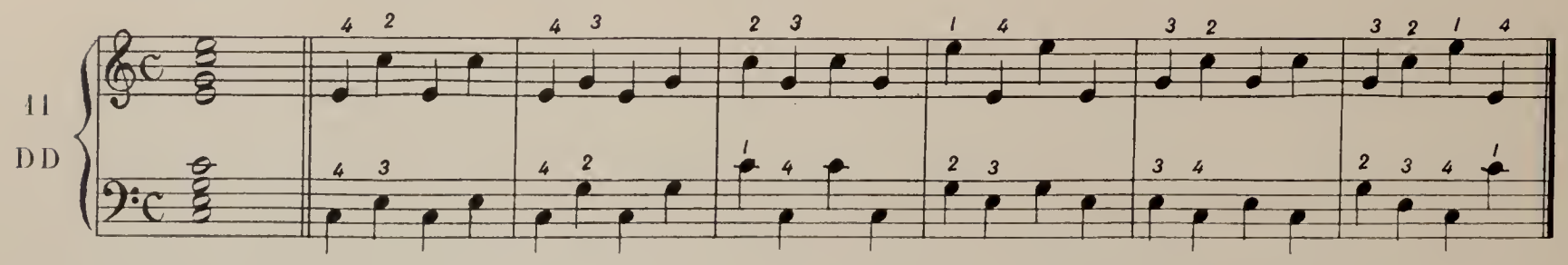


REMARQUE. — *Tous les exercices sont classés dans un ordre rationnel et progressif, mais ils ne présentent pas tous la même difficulté. Les exercices marqués* D *sont assez difficiles pour les commençants ;* DD *sont les difficiles. Les élèves ne devront donc pas s'attendre à les faire bien du premier coup.*

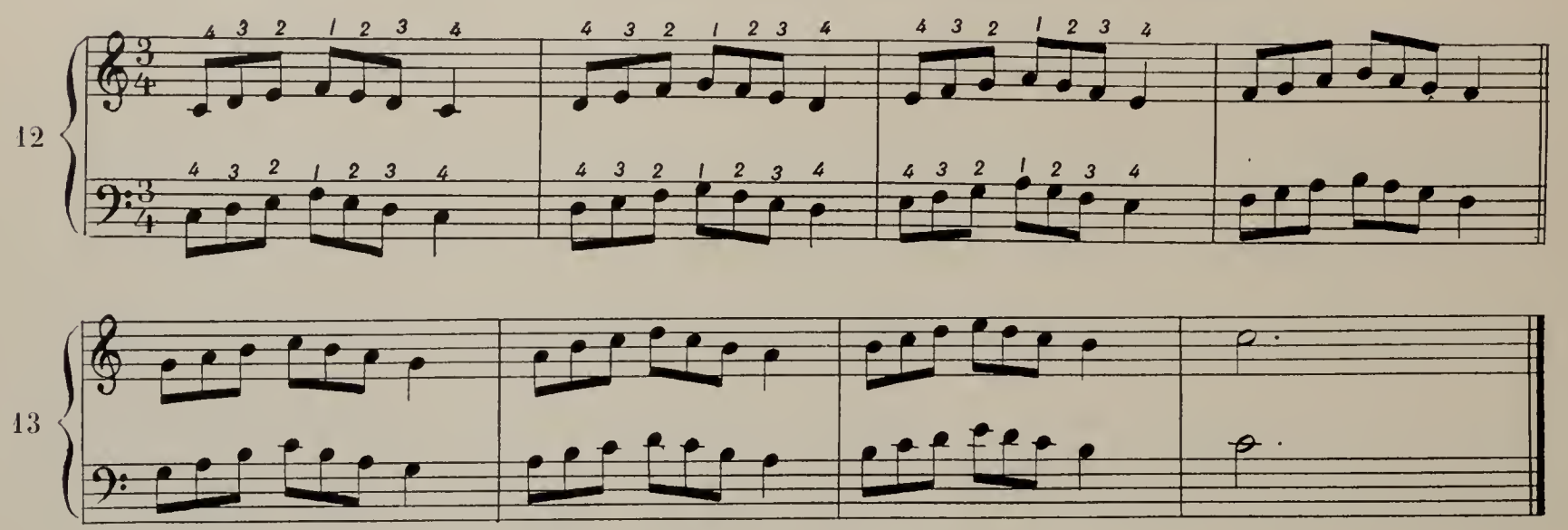
10. — **Indépendance des doigts de la même main par les variations des écarts.** — Maintenir aux cordes les doigts qui ne jouent pas et replacer immédiatement à la corde qu'il doit attaquer ensuite, le doigt qui vient de jouer.



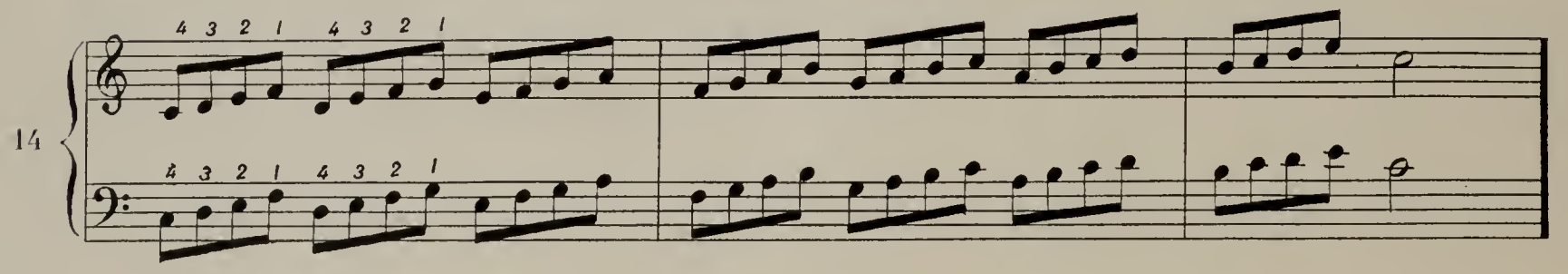
11. — **Indépendance des doigts des deux mains par la variation des doigtés.** — Doigtés différents à chaque main.



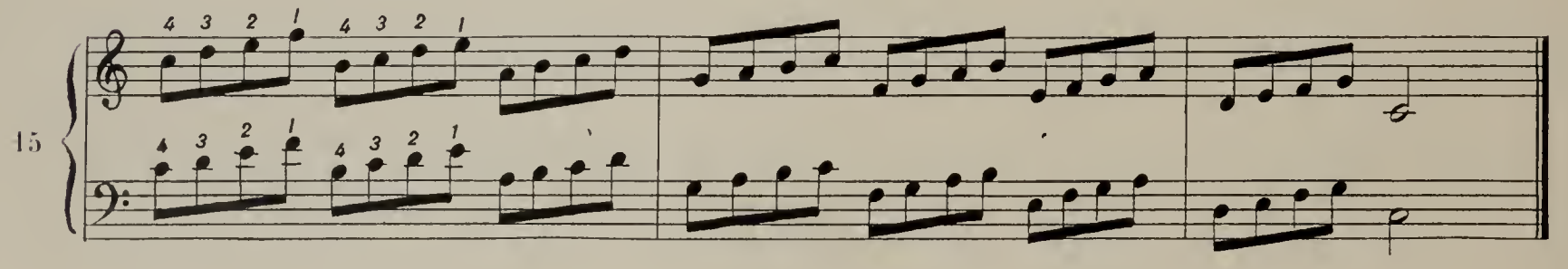
12-13. — **Exercices pour bien placer les mains.** — Placer les 4 doigts ; avant de jouer le pouce, replacer les 3 autres doigts très rapidement et ensemble.



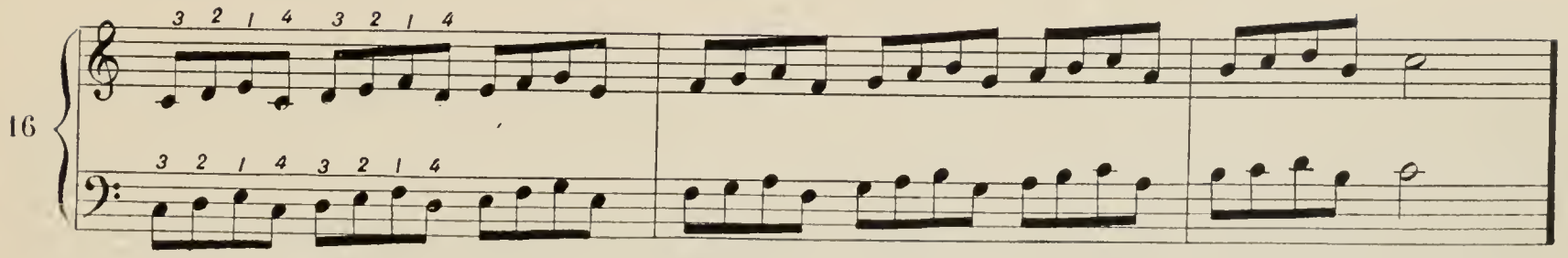
14. — Placer les 4 doigts et ne jouer le pouce qu'après avoir placé le 4ᵉ ; de même, ne jouer le 4ᵉ qu'après avoir placé les 3 doigts suivants.



15. — Même observation.

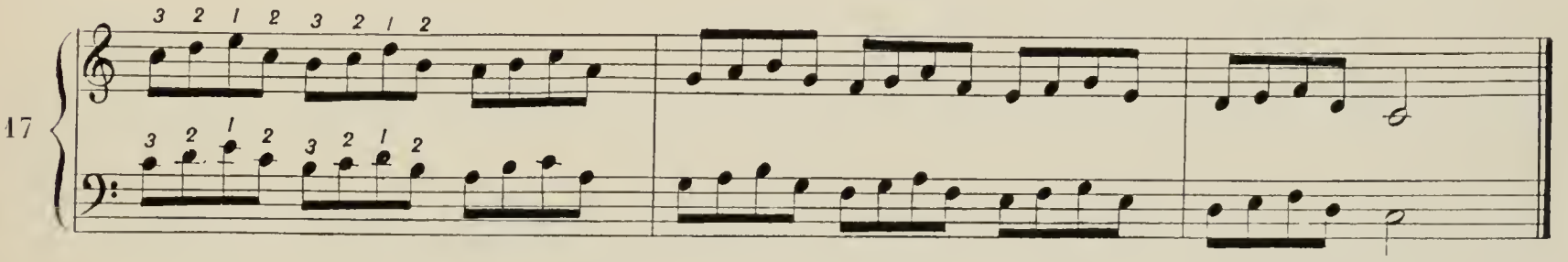


16. — Même observation en ne plaçant que 3 doigts pour commencer.

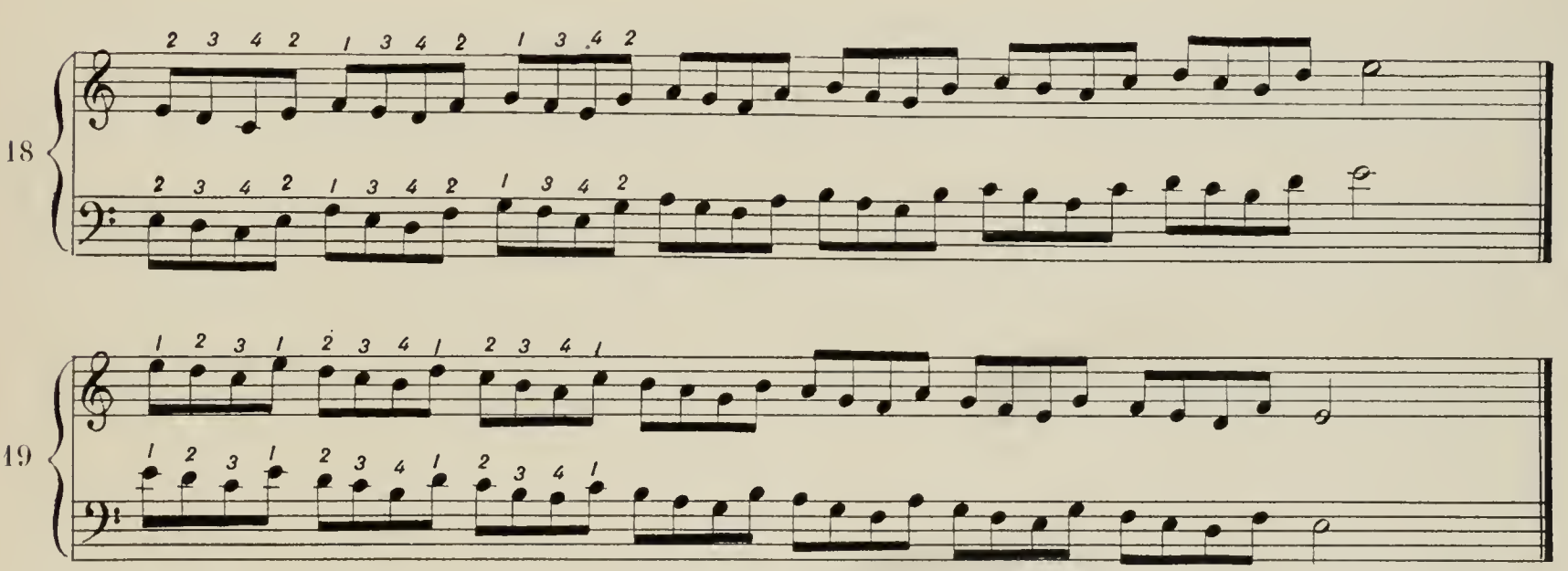


17. — Placer 3 doigts, ne jouer le pouce qu'après avoir placé les 2e et 3e, et ne jouer le 3e qu'après avoir placé le 2e et le pouce.

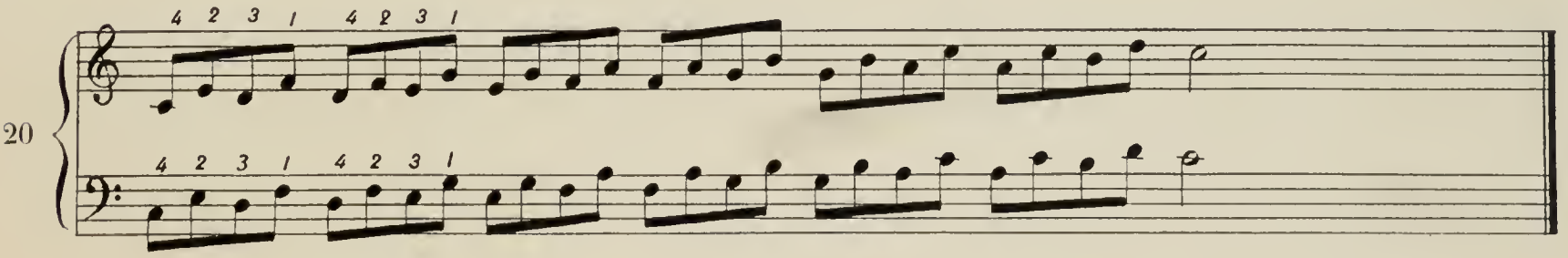
Replacer le 2e doigt très vivement pour éviter les cinglements en redescendant.



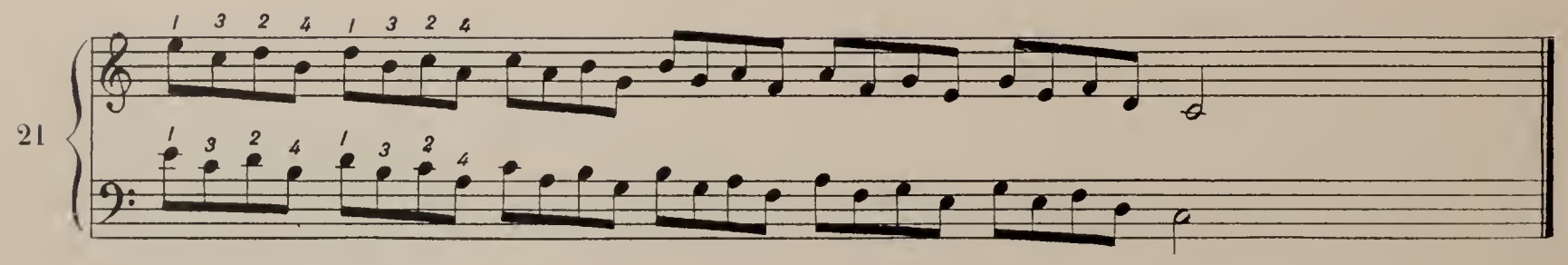
18-19. — Placer 2, 3, 4 ; avant de jouer 4, placer 2 et 1 ; avant de jouer le pouce, replacer 3 et 4, etc.



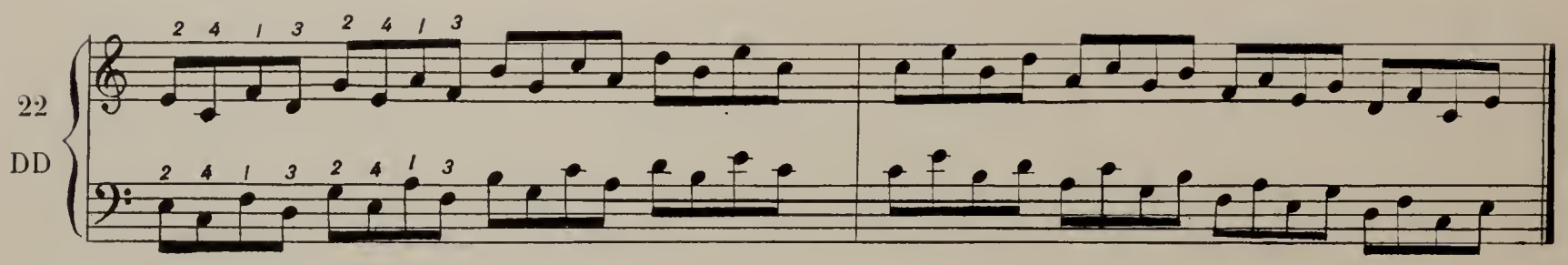
20. — Placer les 4 doigts; avant de jouer le pouce, replacer le 4e doigt ; avant de jouer le 4e, replacer les 3 doigts.



21. — Avant de jouer le 4e, replacer le pouce; avant de jouer le pouce, replacer les 3 doigts, 3, 2, 4.

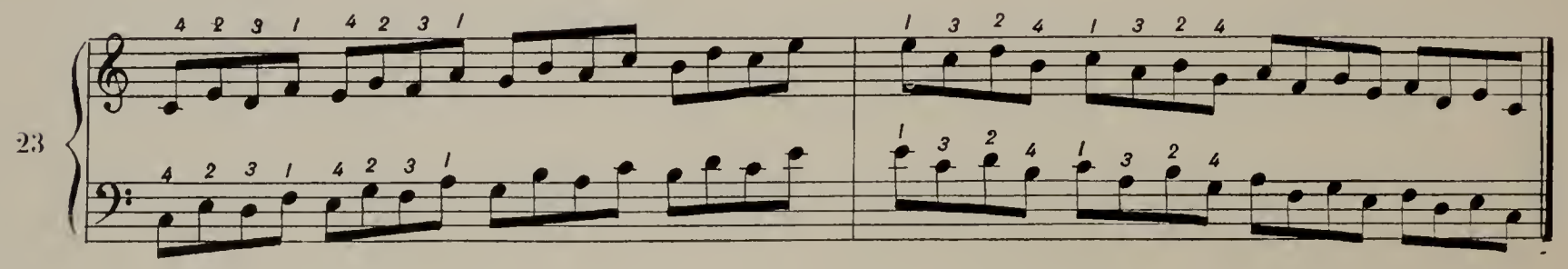


22. — En montant, tourner le 4e en dessous du 3e, et le porter à la corde avant d'attaquer le 3e. En descendant, après l'attaque du pouce, tourner le 3e en dessus du 4e et le porter à la corde avant d'attaquer le 4e.

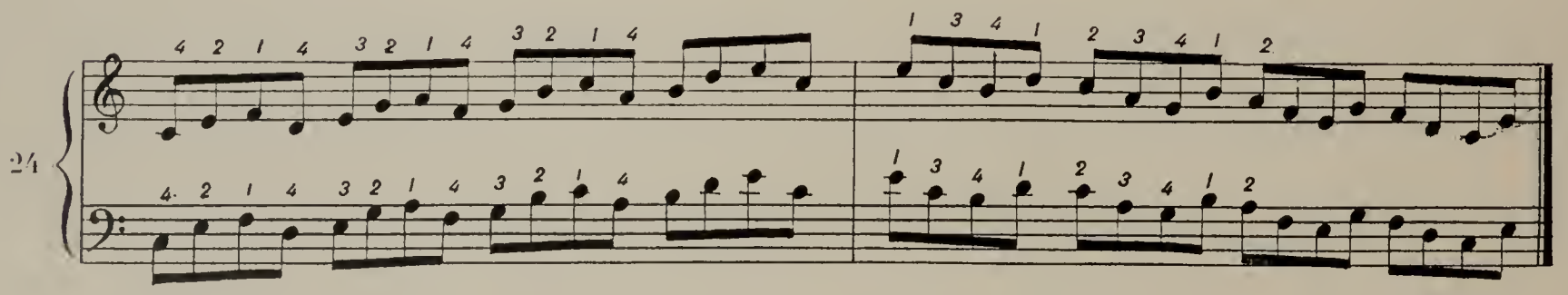


Note. — *Cet exercice est destiné à assouplir les articulations et à éviter les frisements ; le doigté à adopter au point de vue virtuosité est différent : 1, 2, 1, 2, etc.*

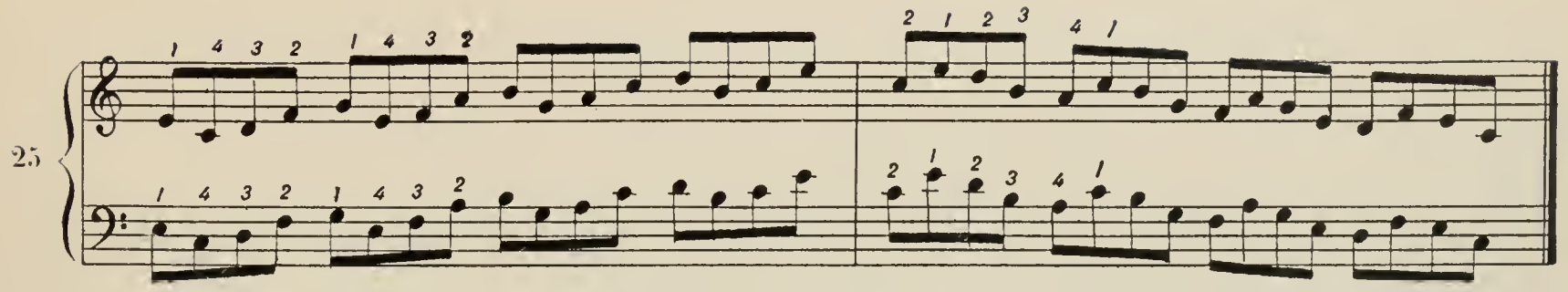
23. — Placer 4, 3, 2, 1, attaquer 4, 2, 3 ; avant d'attaquer le pouce replacer 4 ; avant d'attaquer 4, replacer 3, 2, 1.



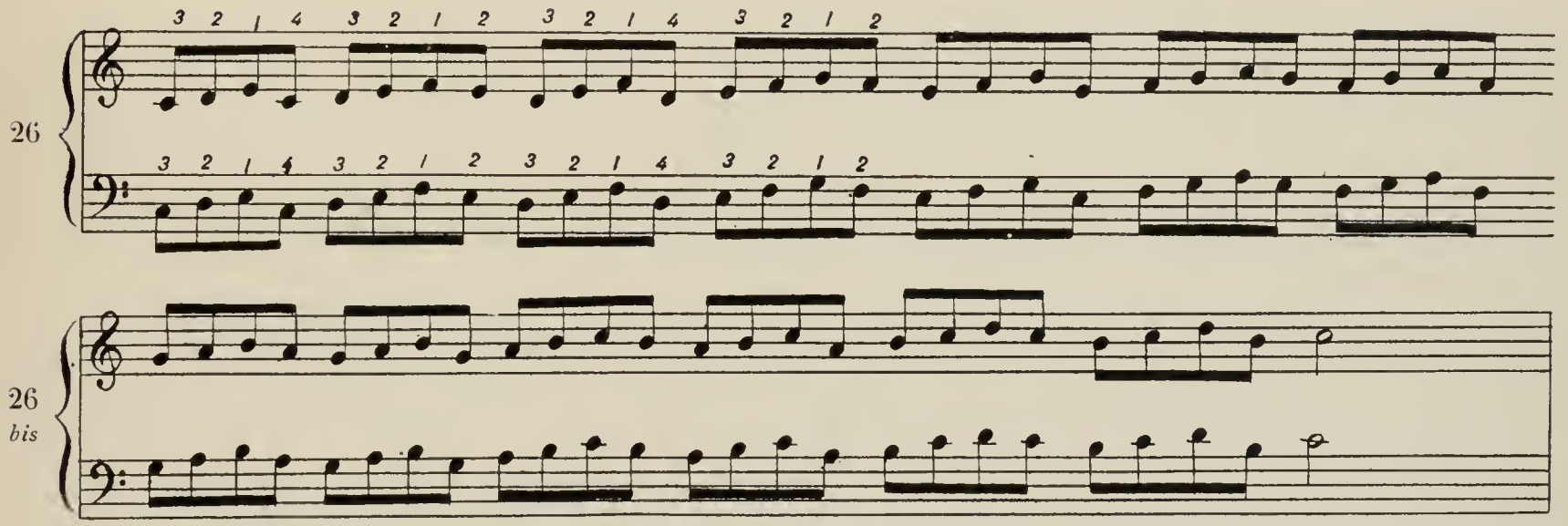
24. — Avant de jouer le pouce, replacer le 4e doigt ; puis, après avoir joué le pouce, replacer les 3 doigts, 3, 2, 1.



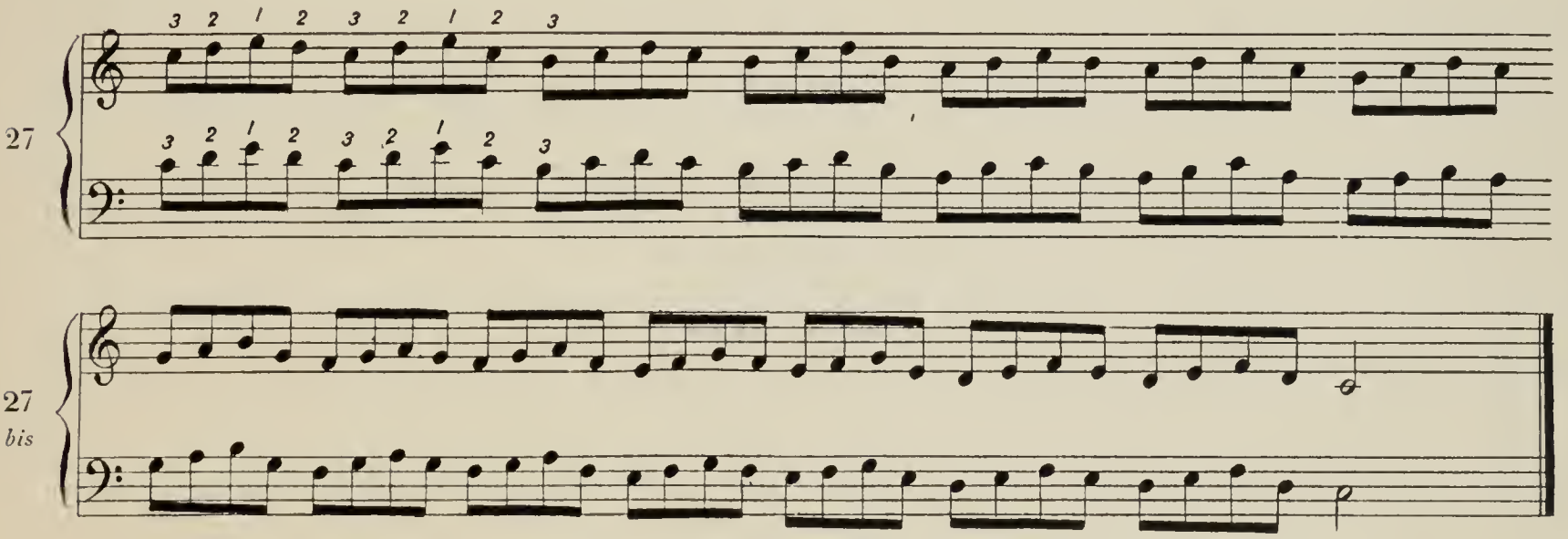
25. — Même observation.



26. — Placer 3, 2, 1 ; avant de jouer le pouce, placer le 4e et avant de jouer le 4e, replacer les 3 autres doigts, puis avant de jouer le pouce, replacer 2 et 3, et avant de jouer 3, replacer 2 et 1.



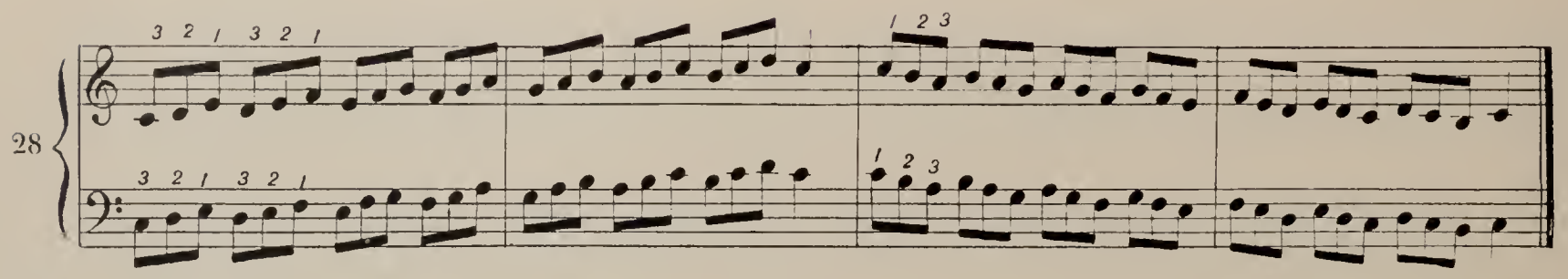
27. — Placer 3, 2, 1 ; avant de jouer le pouce, replacer 2 et 3 ; avant de jouer 3, replacer 2 et 1, etc.



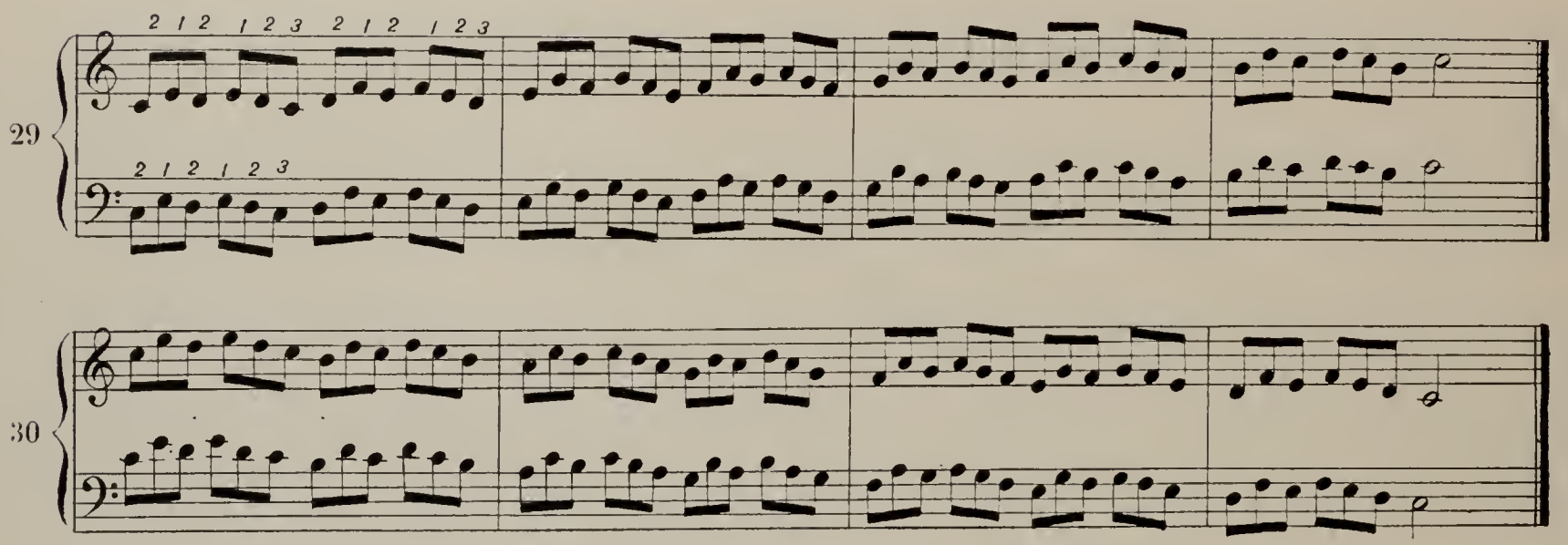
Ces exercices, auxquels l'élève s'habituera vite, lui permettront de formuler cette règle générale : il faut placer aux cordes, tous ensemble, les doigts qui doivent attaquer une suite de notes allant toutes en montant ou toutes en descendant.

28. — **Exercices de 3 doigts.** — Les faire d'abord lentement, puis arriver à les faire vite sans cinglement ni frisement.

Avant de jouer le pouce, replacer le 3ᵉ doigt ; puis, après avoir joué le pouce, replacer ensemble les 2ᵉ et 1ᵉʳ doigts.



29-30. — Préparer toujours d'avance les groupes de notes qui vont dans une même direction.



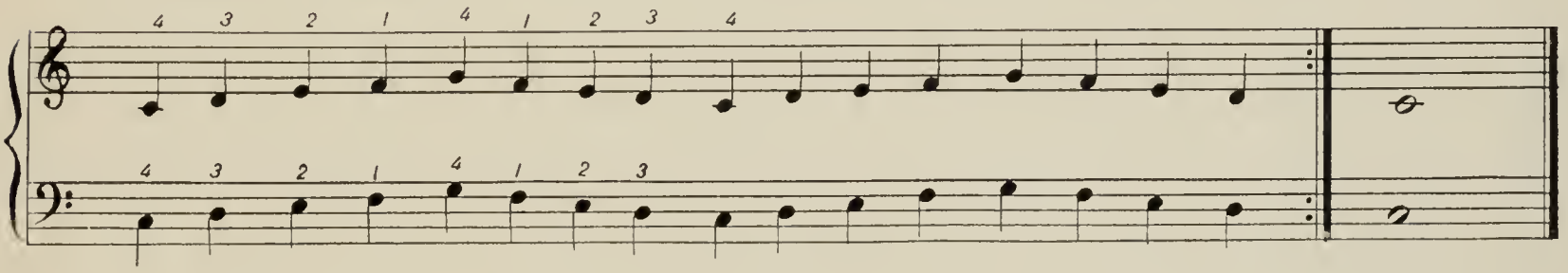
DES GAMMES

I° Exercices préparatoires à la gamme d'Ut majeur

Règle générale : Au fur et à mesure que les doigts successifs attaquent les cordes, le pouce doit se transporter par à coups d'une façon progressive vers la note qu'il doit jouer. De même pour le 4ᵉ doigt et en général pour tout doigt ayant *à passer* par dessus ou par dessous un groupe d'autres.

31. — Passage du 4ᵉ doigt. — Poser le 4ᵉ doigt sur le *Sol* avant de jouer le pouce du 1ᵉʳ *Fa* et replacer vivement le pouce sur le *Fa* avant de jouer le 4ᵉ doigt placé sur le *Sol*.

31

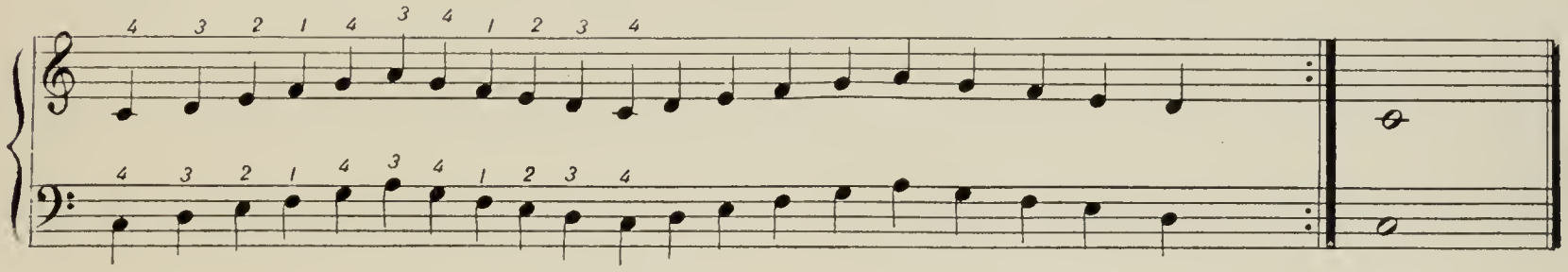


32. — 1° Placer les 4 doigts. — Attaquer 4, 3, 2 ;

2° Poser le 4ᵉ doigt avant de jouer le pouce ;

3° Poser le 3ᵉ doigt sur le *La* avant de jouer le 4ᵉ et replacer de même en descendant le 4ᵉ avant de jouer le 3ᵉ et le pouce avant de jouer le 4ᵉ replacé.

32
D

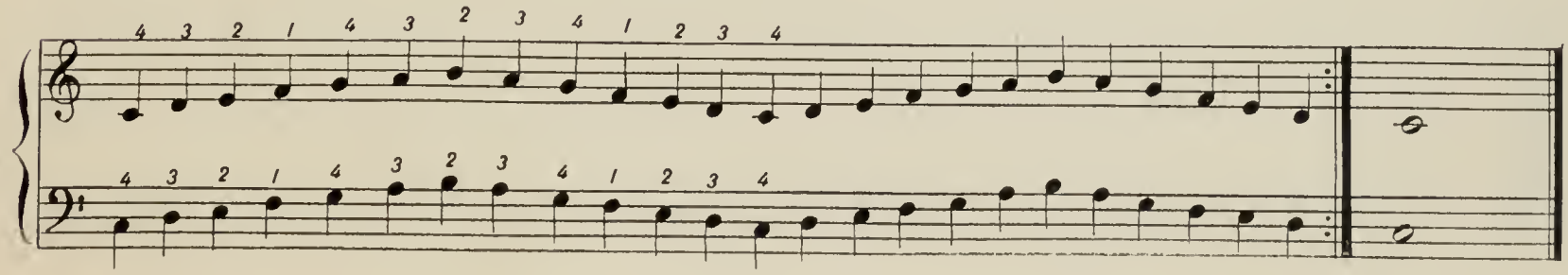


33. — 1° Placer les 4 doigts. — Attaquer 4, 3, 2;

2° Placer le 4ᵉ avant de jouer le pouce, puis le 3ᵉ et le 2ᵉ avant de jouer le 4ᵉ.

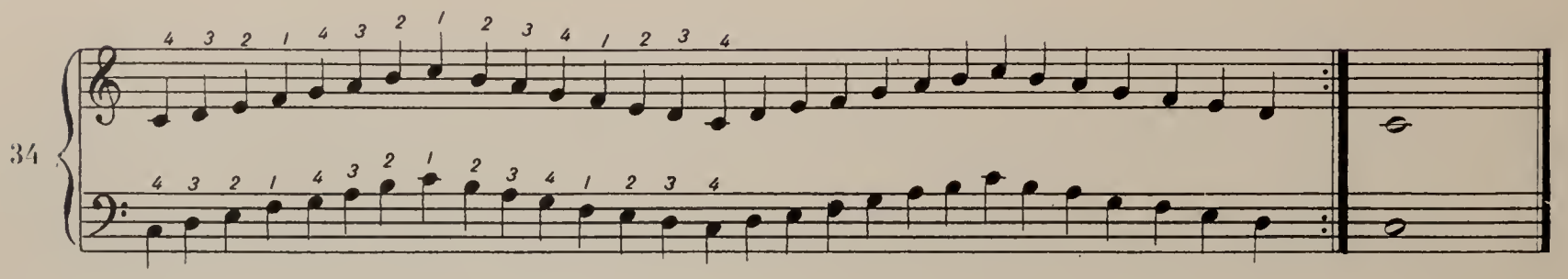
Mêmes principes inversés pour descendre.

33

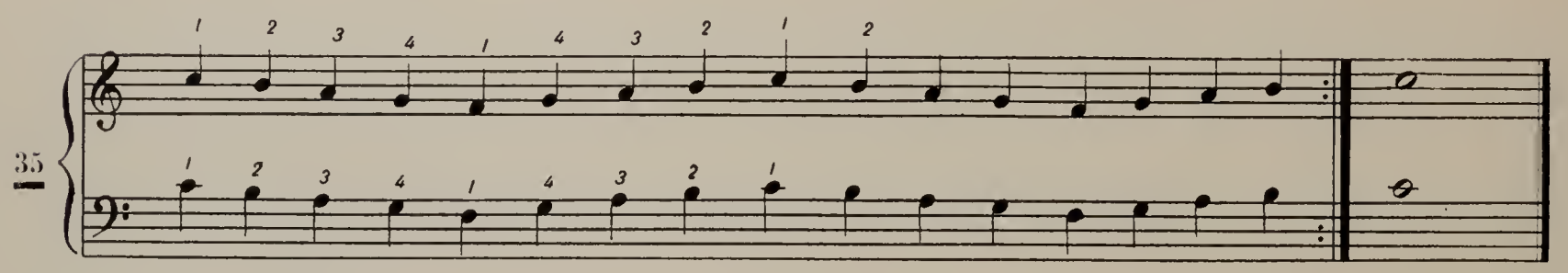


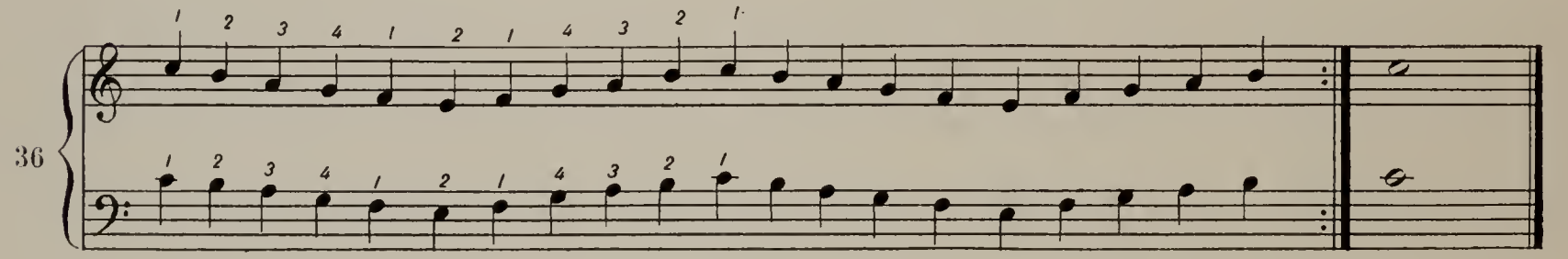
34. — Placer le 4e avant de jouer le pouce et, avant de jouer le 4e, replacer 3, 2, 1.

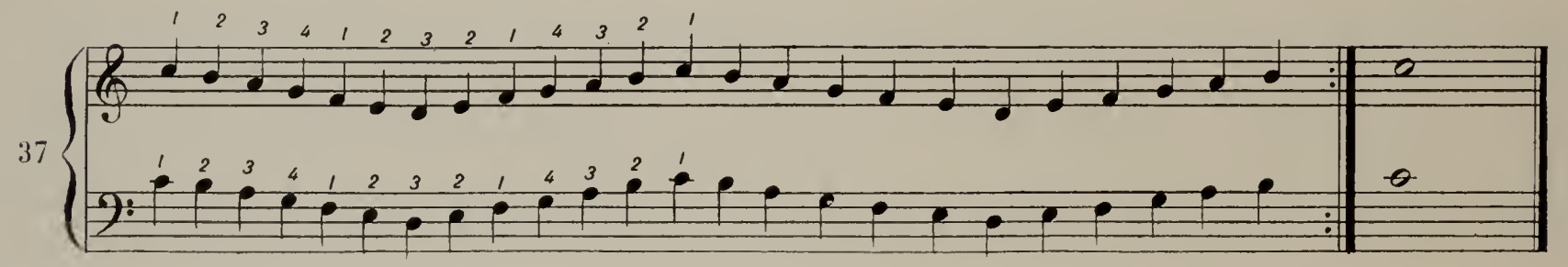
En descendant, placer le pouce avant de jouer le 4e et, avant de jouer le pouce, replacer 2, 3, 4, etc.



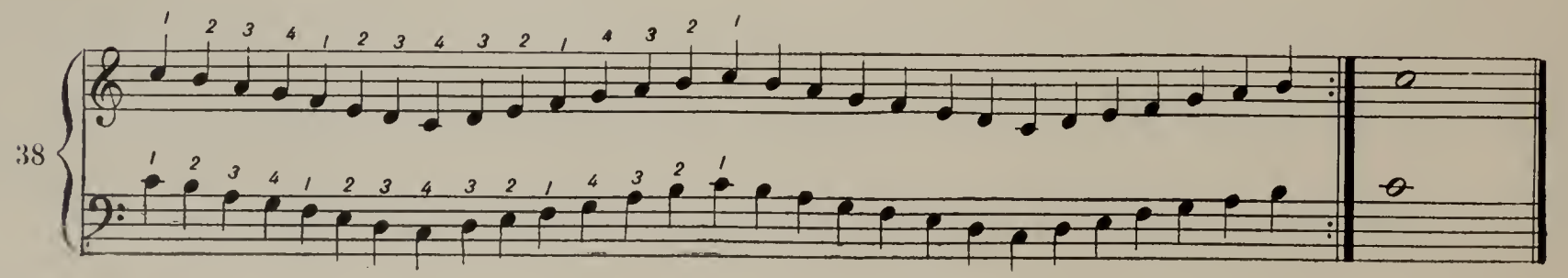
35-37. — **Passage du pouce.** — Placer le pouce avant de jouer le 4e et, avant de rejouer le pouce, replacer 4 et aussitôt après 3, 2, 1, et inversement pour descendre.







38. — Gamme d'*Ut* majeur.

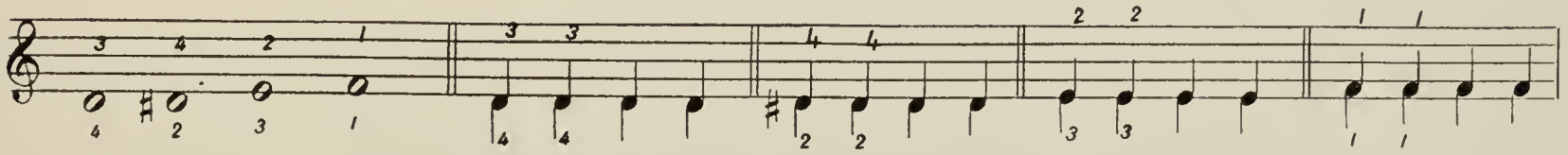


II° Exercices préparatoires à la gamme chromatique

Attaques par demi-tons avec interversion des doigts. — 1° Placer les 4 doigts; 2° Attaquer successivement chaque note, les 3 autres doigts restant aux cordes. Bien dégager les doigts pour éviter les frisements de l'ongle.

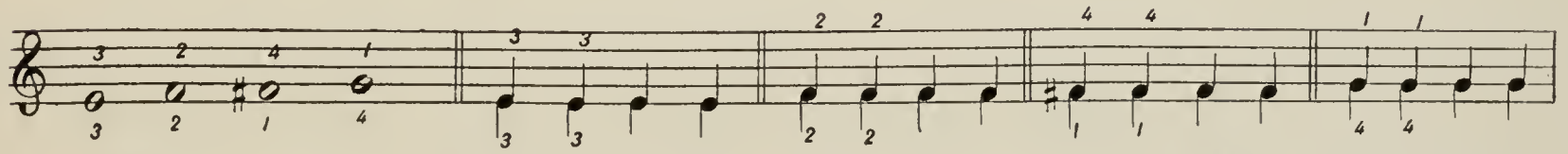
Les chiffres au-dessus des notes indiquent les doigtés de la main droite correspondant aux notes dont les queues sont dirigées vers le haut. Les chiffres en-dessous des notes désignent les doigtés de la main gauche s'appliquant aux notes dont les queues sont dirigées vers le bas.

39. — Succession des cordes : une blanche, une noire, deux blanches.

39 

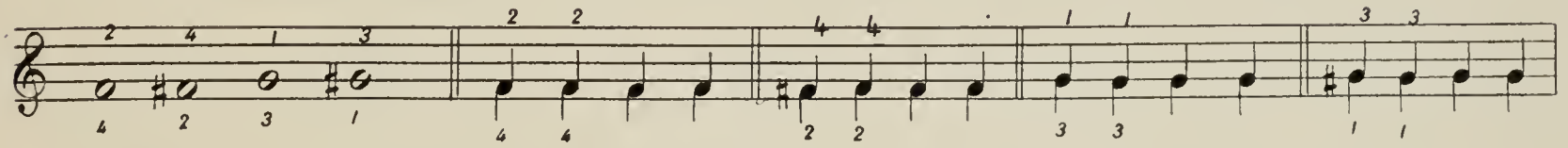
Remarque. — On peut également doigter : main gauche, 3, 2, 4, 1.
Mêmes doigtés pour *La*, *La* ♯, *Si*, *Do*.

40. — Succession des cordes : deux blanches, une noire, une blanche.

40 

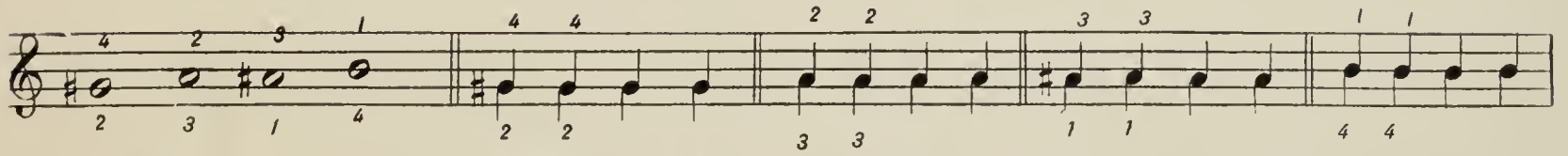
Remarque. — On peut également doigter : main gauche, 4, 3, 1, 2 et même comme exercice, mais moins à recommander, au point de vue virtuosité, 4, 3, 2, 1.
Mêmes doigtés pour *Si*, *Do*, *Do* ♯, *Ré*.

41. — Succession des cordes : une blanche, une noire, une blanche, une noire.

41 

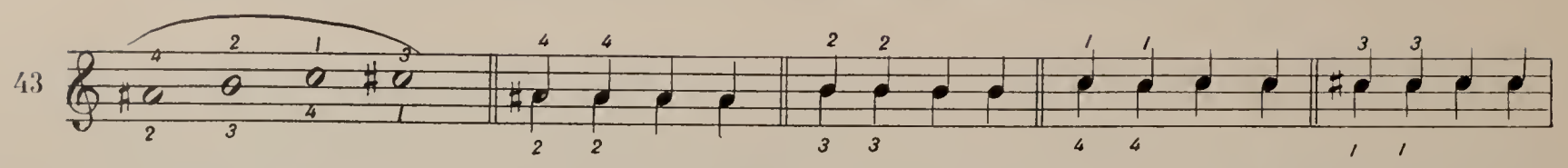
Remarque. — On peut également doigter : main droite, 2, 3, 1, 4; main gauche, 3, 2, 4, 1.
Mêmes doigtés pour *Do*, *Do* ♯, *Ré*, *Ré* ♯, puis pour *Sol*, *Sol* ♯, *La*, *La* ♯.

42. — Succession des cordes : une noire, une blanche, une noire, une blanche.

42 

Remarque. — On peut également et plus commodément, par la suite, doigter : main droite, 3, 2, 4, 1 ; main gauche, 2, 4, 1, 3.
Mêmes doigtés pour : *Do* ♯, *Ré*, *Ré* ♯, *Mi* ; — *Fa* ♯, *Sol*, *Sol* ♯, *La*.

43. — Succession des cordes : une noire, deux blanches, une noire.

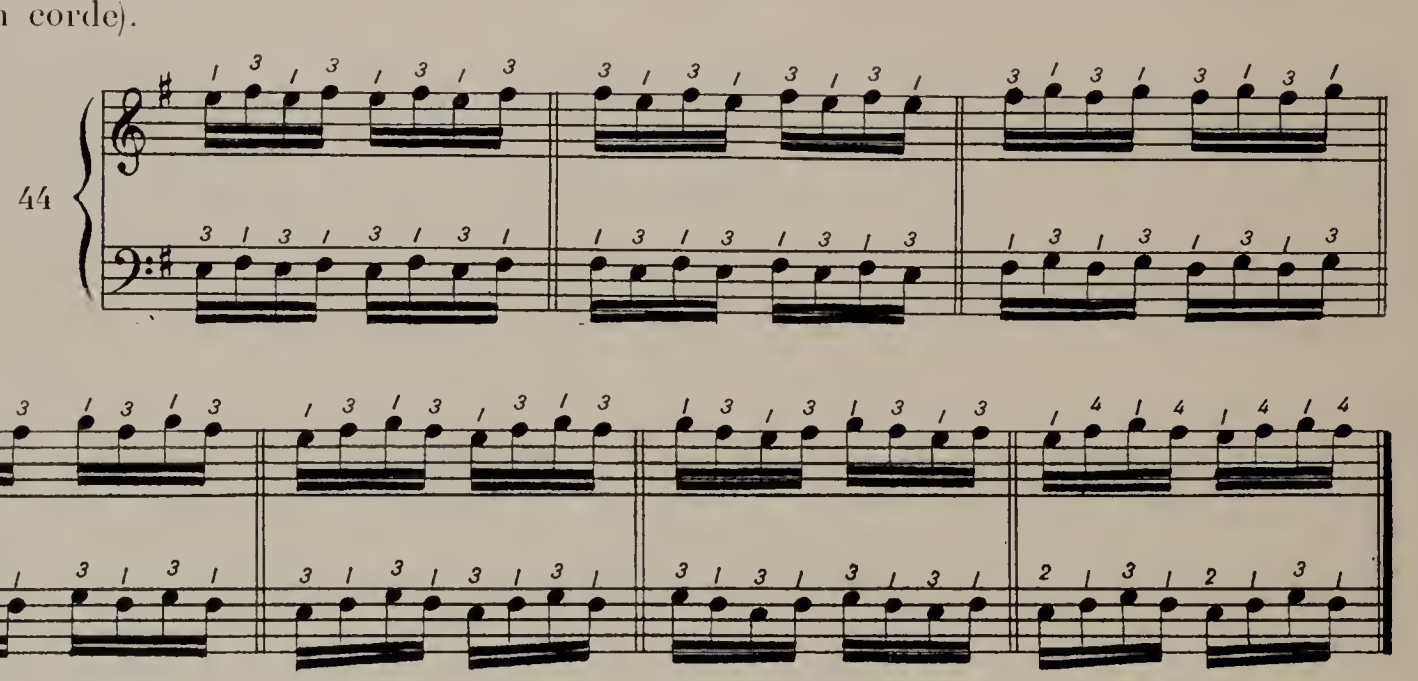


Remarque. — On peut également doigter : main droite, 3, 2, 1, 4 ; main gauche, 2, 4, 3, 1. Mêmes doigtés pour *Ré* ♯, *Mi*, *Fa*, *Fa* ♯.

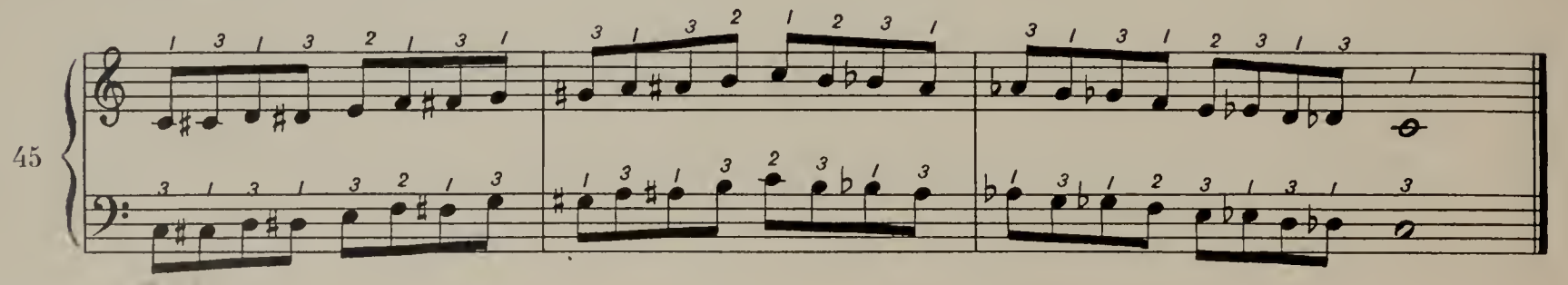
REMARQUE GÉNÉRALE. — On peut doigter la main gauche 3, 4, 2, 1 ou encore 2, 3, 4, 1. En général, on pourra s'exercer à ces renversements en remarquant que le doigté 4, 2 permet un écart plus grand que 3, 2. (*Voir* plus loin, page 30, ce qui est relatif au doigté rationnel).

IIIe Exercices préparatoires aux gammes avec dièses et bémols

Répéter plusieurs fois chaque mesure, d'abord lentement, puis en doublant le mouvement, puis en le quadruplant et sans arrêt au passage d'un mouvement à l'autre. Bien dégager les doigts et attaquer perpendiculairement au plan de symétrie de l'instrument. (*Voir* page XX : Attaque de la corde).

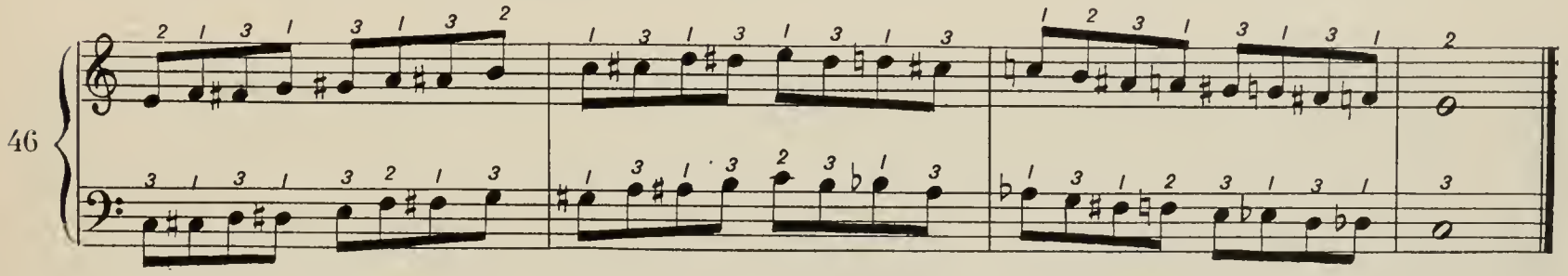


45. — **Gamme chromatique** à faire successivement sur les différentes octaves, d'abord les mains séparées, ce qui est facile, puis à 2 mains, ce qui est plus compliqué à cause de la non correspondance des doigts.

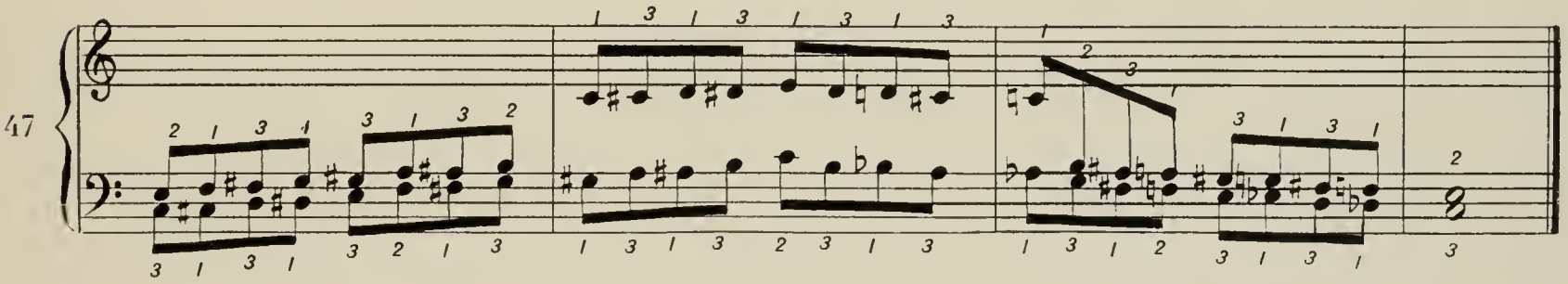


46. — Gamme chromatique en dixièmes.

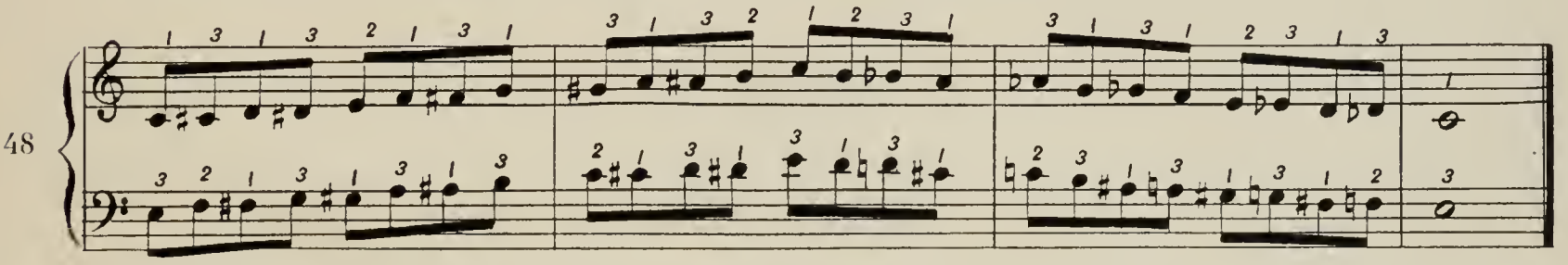
Dans les exercices suivants, pour faciliter la lecture des élèves, on a employé les enharmoniques; les intervalles indiqués sont réels au point de vue sonore, mais ne seraient pas exacts au point de vue de l'écriture. Ces exercices sont écrits simplement pour permettre aux jeunes élèves de les lire et de les comprendre tout de suite, rien de plus.



47. — Gamme chromatique à la tierce majeure.



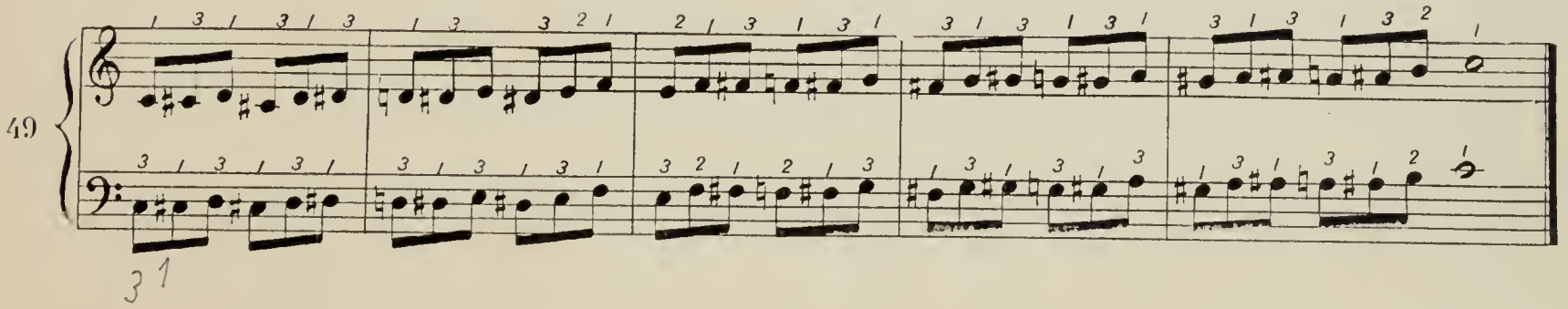
48. — Gamme chromatique à la sixte majeure.

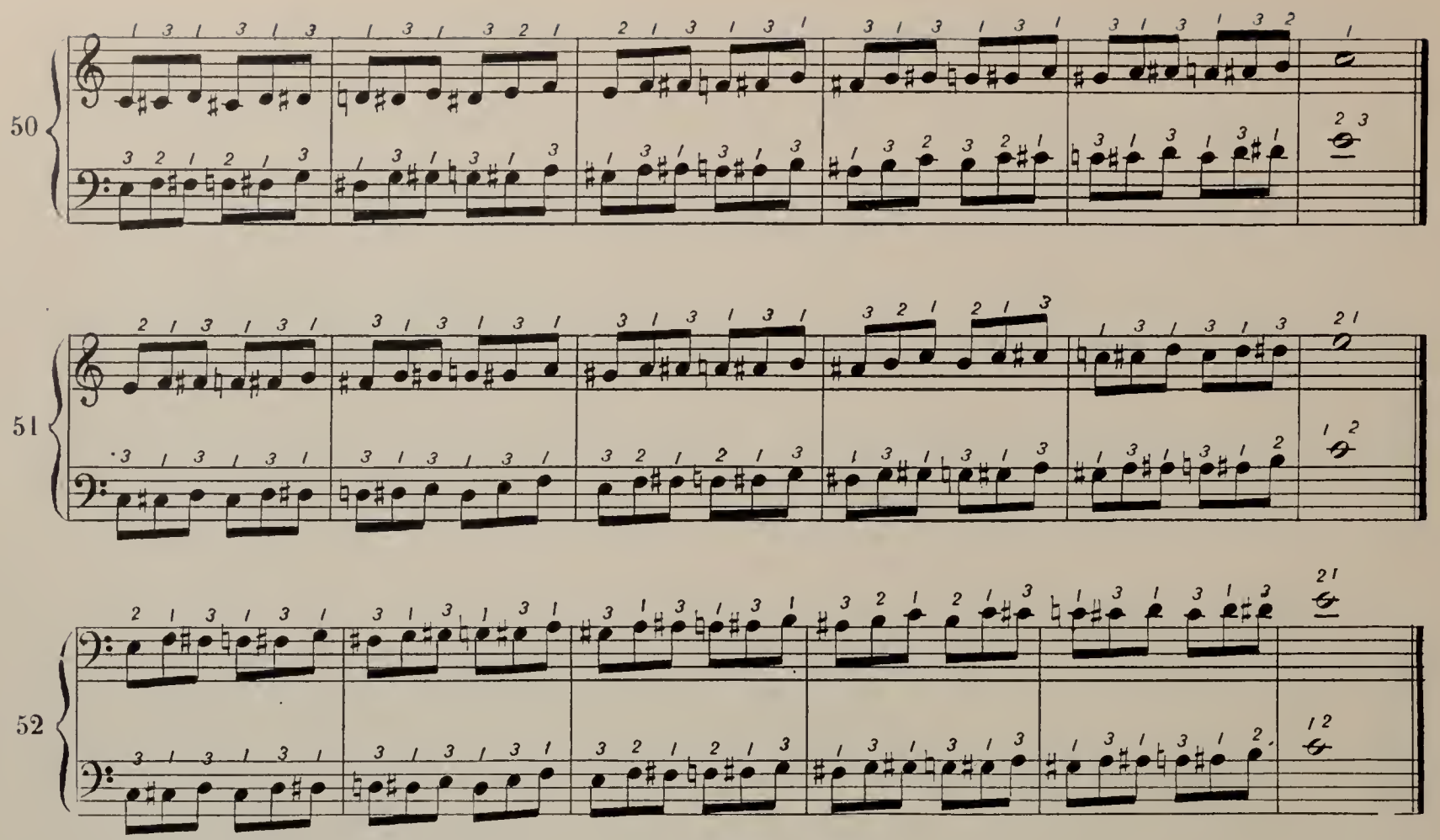


Observation. — *L'élève fera de même la gamme chromatique à la tierce mineure et à la sixte mineure en se basant sur le même doigté.*

Voir pour la gamme chromatique en octaves aux deux mains ce qui est dit page 59.

49-52. — Exercices chromatiques. — Bien éviter les frisements des ongles et replacer les doigts nettement aux cordes.




50
51
52

GAMMES MAJEURES

Pour faire une gamme, il faut : 1° Placer le plus de doigts possible avant d'attaquer la 1er note ; 2° Avant de jouer le pouce, replacer le doigt suivant ; 3° Avant de jouer ce dernier doigt, replacer tous les doigts possible ; 4° Avant de jouer le 4e, replacer tous les doigts possible.

Pour acquérir l'égalité de tous les doigts, et pour qu'on ne sente pas les passages des doigts, il faudra *rythmer*, c'est-à-dire appuyer davantage successivement sur chacun des doigts, par exemple accentuer dans la première gamme, le pouce ; dans la 2e, le 2e doigt ; dans une autre, le 3e, etc. — Exercer d'abord chaque main séparément, puis les deux mains ensemble.

Remarque. — Lorsque le 4e doigt *de la main droite* est placé sur une corde noire suivie de 3 cordes blanches à attaquer par les doigts 3, 2, 1, on évitera la difficulté qu'on rencontre au début à placer à la fois les 4 doigts sur les notes ainsi définies (par exemple, *Fa* ♯, *Sol*, *La*, *Si*) en ne plaçant, avant l'attaque de *Fa* ♯, que le pouce sur le *Si* et, aussitôt le *Fa* ♯ attaqué, on placera rapidement ensemble les 3e et 4e doigts sur les notes *Sol* et *La*. Cette méthode permet de placer tout de suite le pouce très haut et d'éviter ainsi une mauvaise tenue de la main.

Cette remarque s'applique aux tons de : *Sol* majeur, *Ré* majeur. Dès que l'élève aura surmonté cette légère difficulté, il devra s'attacher à replacer immédiatement les 3 doigts à la fois : 3, 2, 1.

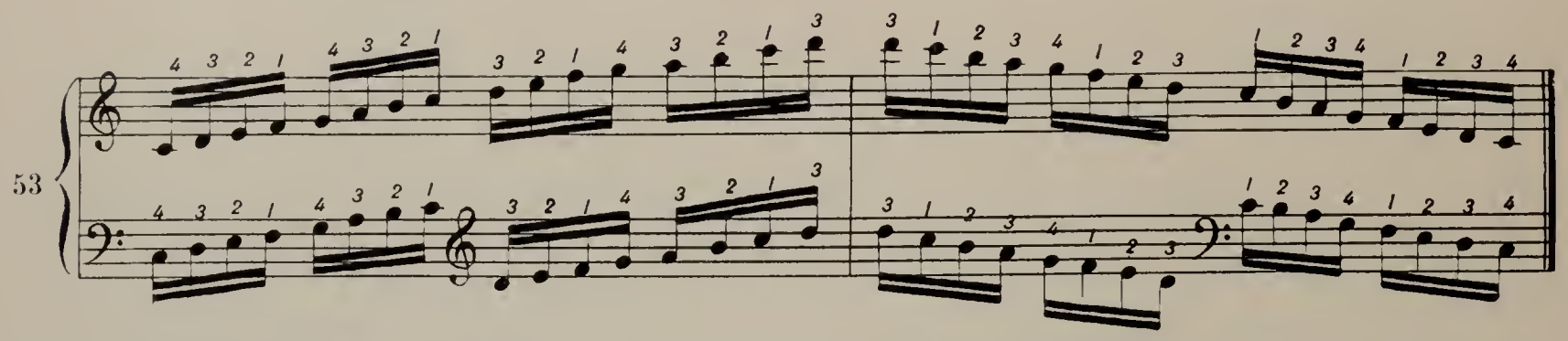
Les gammes ne présentent pas toutes la même difficulté ; le tableau suivant les classe par ordre de difficultés relatives.

Les gammes majeures de	53 *Do* majeur 58 *Fa* majeur 60 *Sol* majeur	sont *faciles* pour les Deux Mains.
Les gammes majeures de	54 *Ré* ♭ majeur 57 *Mi* naturel majeur 59 *Fa* ♯ majeur 61 *La* ♭ majeur 63 *Si* majeur	sont *faciles* pour la Main Droite.
Les gammes majeures de	55 *Ré* naturel majeur 64 *Si* ♭ majeur	sont *faciles* pour la Main Gauche.
La gamme majeure de	56 *Mi* ♭ majeur	est de *moyenne difficulté* pour les Deux Mains.
Les gammes majeures de	57 *Mi* naturel majeur 59 *Fa* ♯ majeur 61 *La* ♭ majeur	sont de *moyenne difficulté* pour la Main Gauche.
Les gammes majeures de	54 *Ré* ♭ majeur 63 *Si* majeur	sont assez *difficiles* pour la Main Gauche
Les gammes majeures de	55 *Ré* naturel majeur 64 *Si* ♭ majeur	sont assez *difficiles* pour la Main Droite
La gamme majeure de	62 *La* majeur	est assez *difficile* pour les Deux Mains

Nous conseillons donc leur étude dans l'ordre suivant :

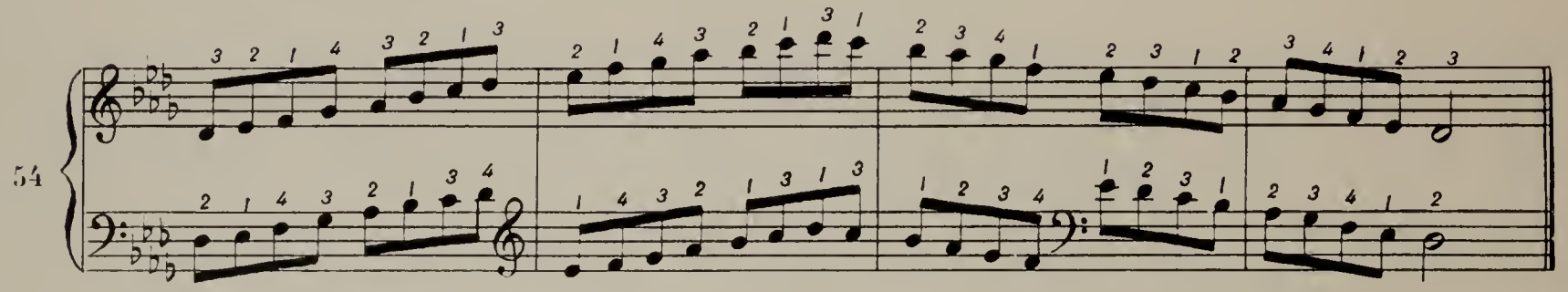
Premier Groupe : 53, 58, 60.
Deuxième Groupe : 55, 63.
Troisième Groupe : 57, 59, 61.
Quatrième Groupe : 54, 56, 64.
Cinquième Groupe : 62.

53. — *Do* majeur. Comme dans le piano, le doigté de cette gamme utilise alternativement 3 doigts : 3, 2, 1, puis 4 doigts 4, 3, 2, 1 de façon à attaquer toujours le *do* avec le pouce. Pour la commodité, le 1er est attaqué exceptionnellement par le 4e doigt. Il est bon, comme exercice, de passer de 2 octaves à 3 octaves, puis de 3 à 4 octaves, etc., successivement en ajoutant 1 note, puis 2, 3, etc., comme l'indique l'exemple suivant 53.



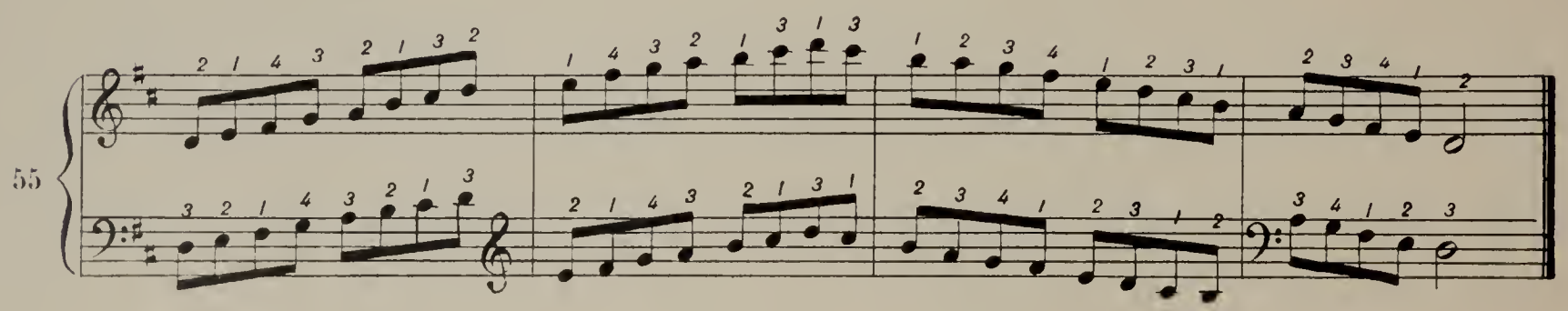
Remarque. — On peut aussi doigter, comme sur la harpe à pédales : main droite, 4, 3, 2, 1, etc. ; main gauche, 4, 3, 2, 1, d'une façon continue, mais en terminant sur une autre note que la tonique.

54. — *Ré* ♭ majeur.

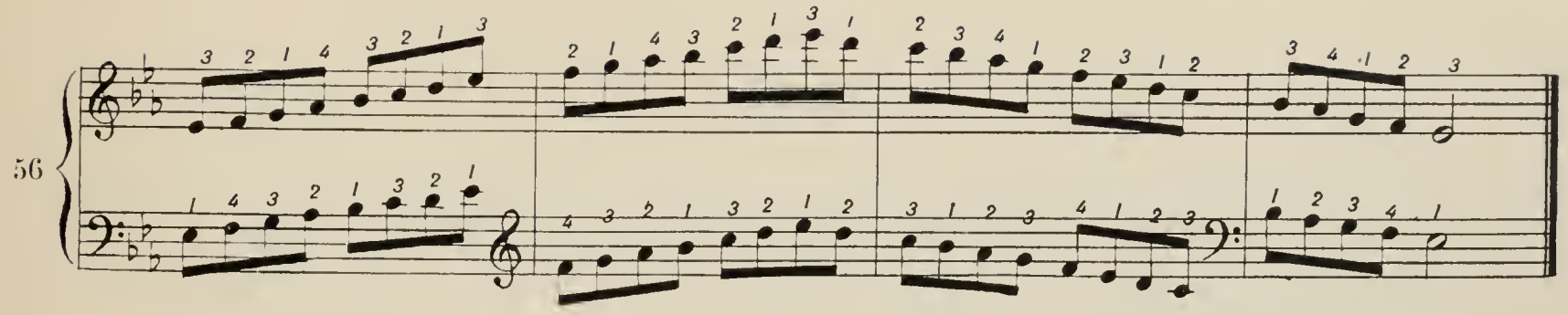


Erratum. — Le doigté marquant la 8e note de la main gauche doit être un 2.

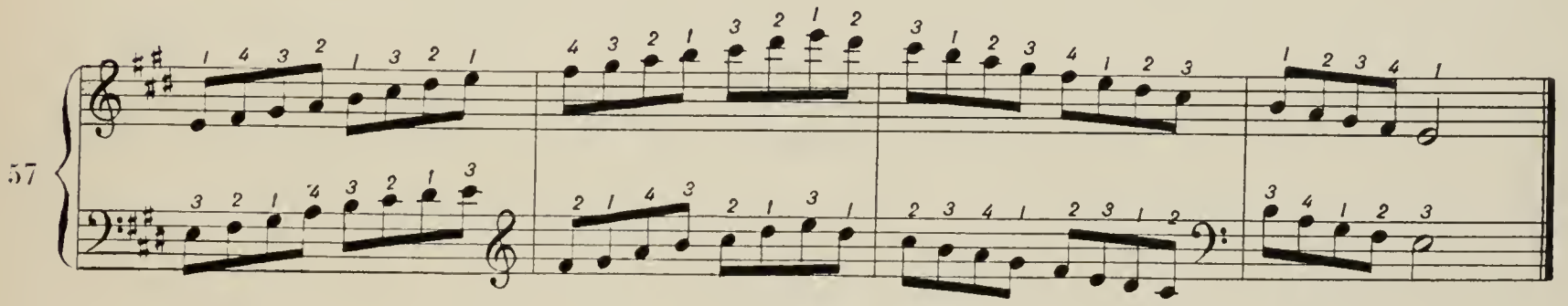
55. — *Ré* majeur.



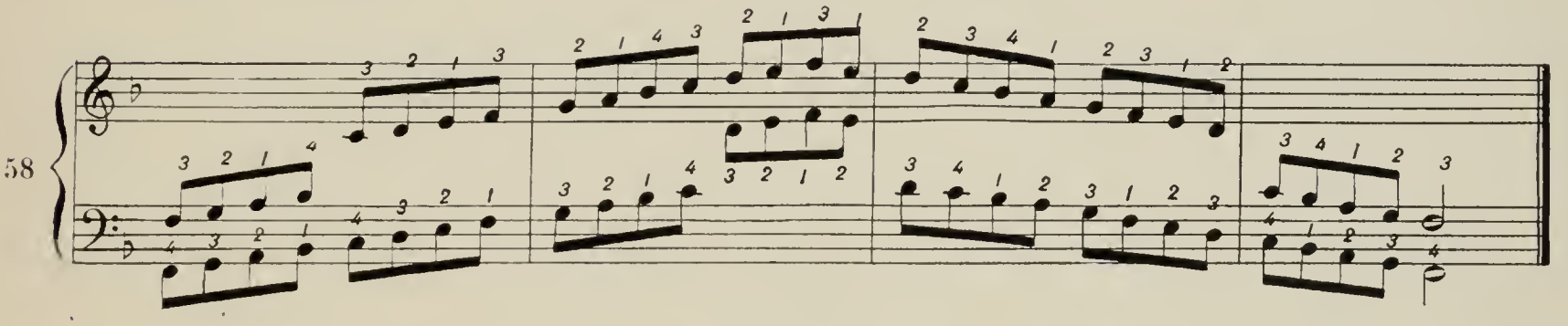
56. — *Mi* ♭ majeur.



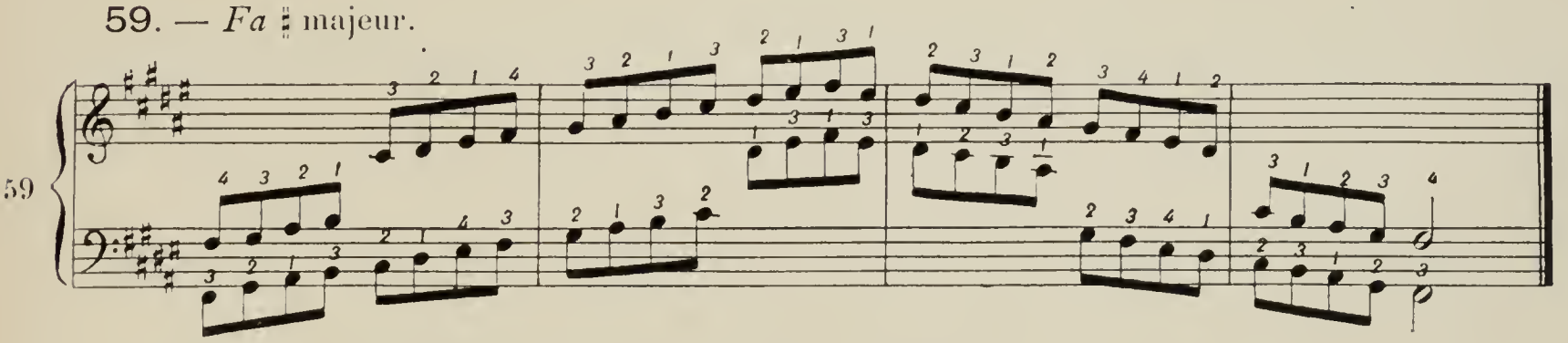
57. — *Mi* majeur.



58. — *Fa* majeur.



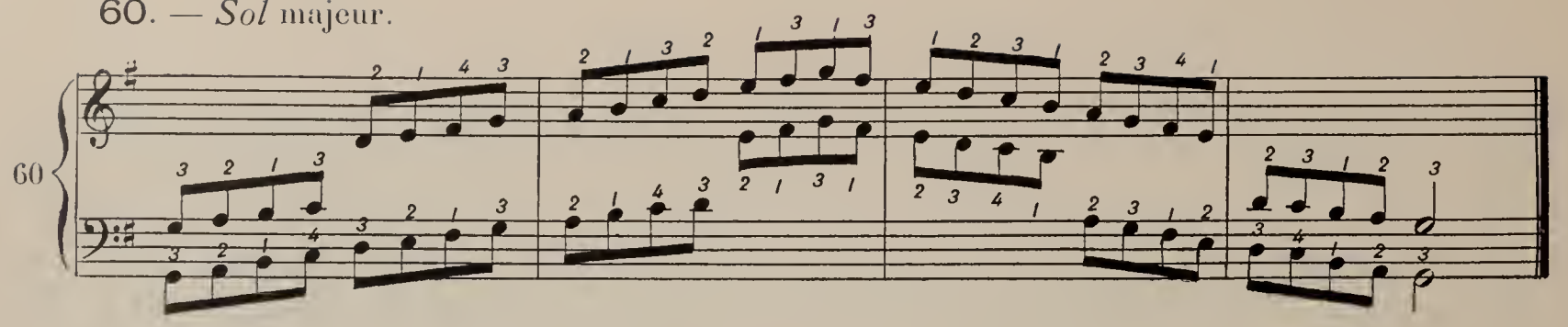
59. — *Fa* ♯ majeur.



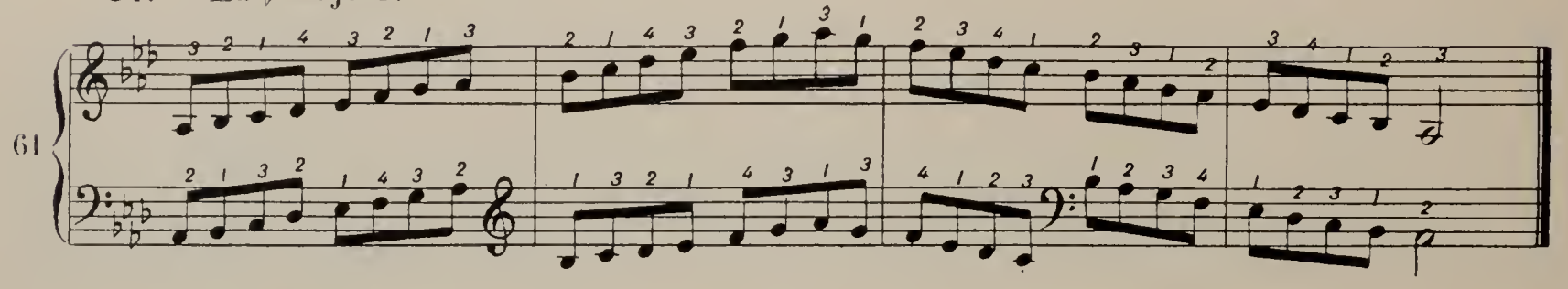
Ou encore : main gauche, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, etc.

RÈGLE GÉNERALE. — Toutes les fois qu'on passe pour la main gauche ou la main droite d'une note naturelle à une noire, il vaut mieux doigter 4, 2 que 3, 2, l'écart 4, 2 étant plus grand que 3, 2, surtout en descendant.

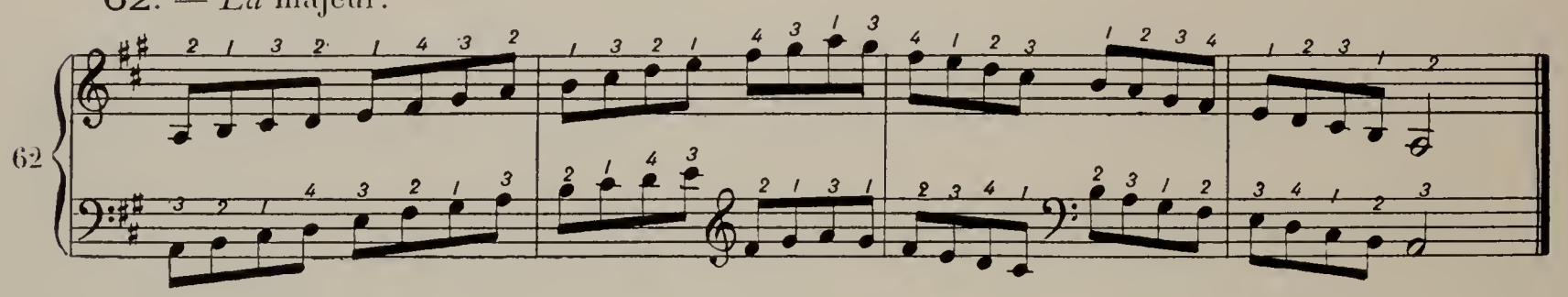
60. — *Sol* majeur.



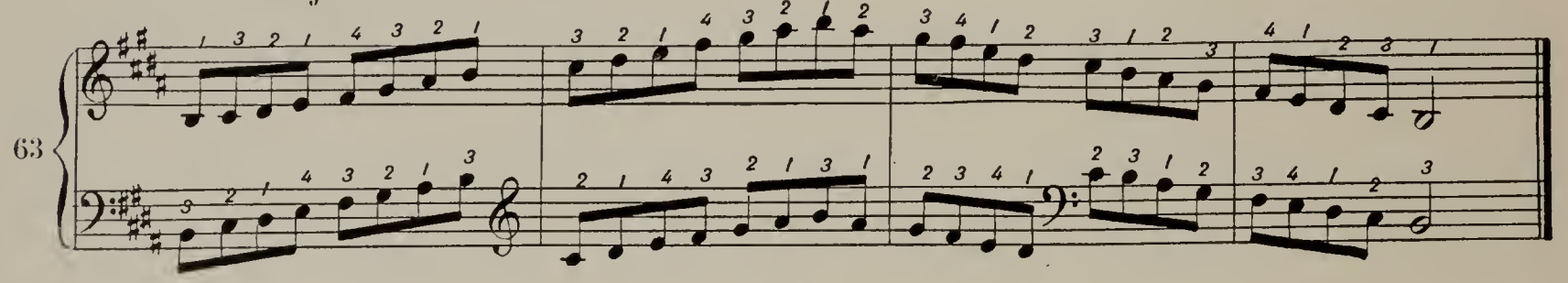
61. — *La* ♭ majeur.



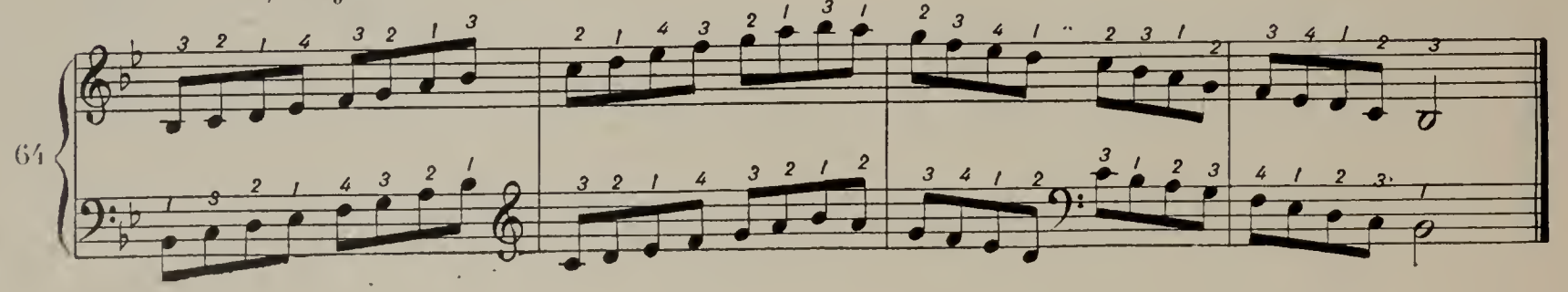
62. — *La* majeur.



63. — *Si* majeur.



64. — *Si* ♭ majeur.



GAMMES MINEURES

Ces gammes sont écrites dans l'ordre chromatique, mais elles présentent des difficultés différentes.

L'expérience acquise tend à démontrer que :

Les gammes mineures de { 67 *Ré* mineur, 71 *Fa* ♯ mineur, 72 *Sol* mineur, 74 *La* mineur } sont *faciles* pour les Deux Mains.

La gamme mineure de { 66 *Do* ♯ mineur, 73 *La* ♭ mineur } sont *faciles* pour la Main Droite.

La gamme mineure de { 65 *Do* mineur } est *facile* pour la Main Gauche.

Les gammes mineures de { 65 *Do* mineur, 70 *Fa* mineur } sont un *peu plus difficiles* pour la Main Droite.

Les gammes mineures de { 66 *Do* ♯ mineur, 73 *La* ♭ mineur } sont un *peu plus difficiles* pour la Main Gauche.

Les gammes mineures de { 68 *Mi* ♭ mineur, 69 *Mi* mineur, 76 *Si* mineur } sont un *peu plus difficiles* pour les Deux Mains.

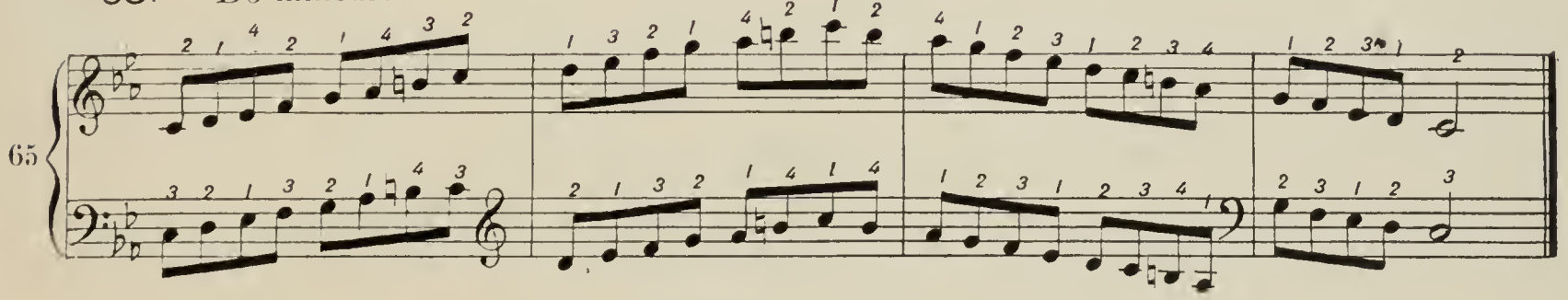
La gamme mineure de { 70 *Fa* mineur } est *assez difficile* pour la Main Gauche.

La gamme mineure de { 75 *Si* ♭ mineur } est *assez difficile* pour les Deux Mains.

L'élève fera donc bien d'étudier les gammes dans cet ordre :

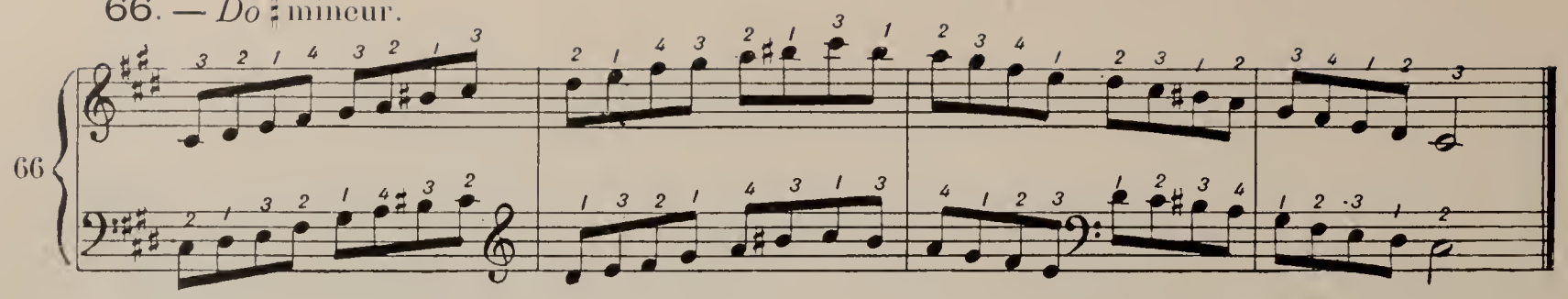
Premier Groupe : 67, 71, 72, 74.
Deuxième Groupe : 65.
Troisième Groupe : 66, 73.
Quatrième Groupe : 70, 68, 69, 76.
Cinquième Groupe : 75.

65. — *Do* mineur.

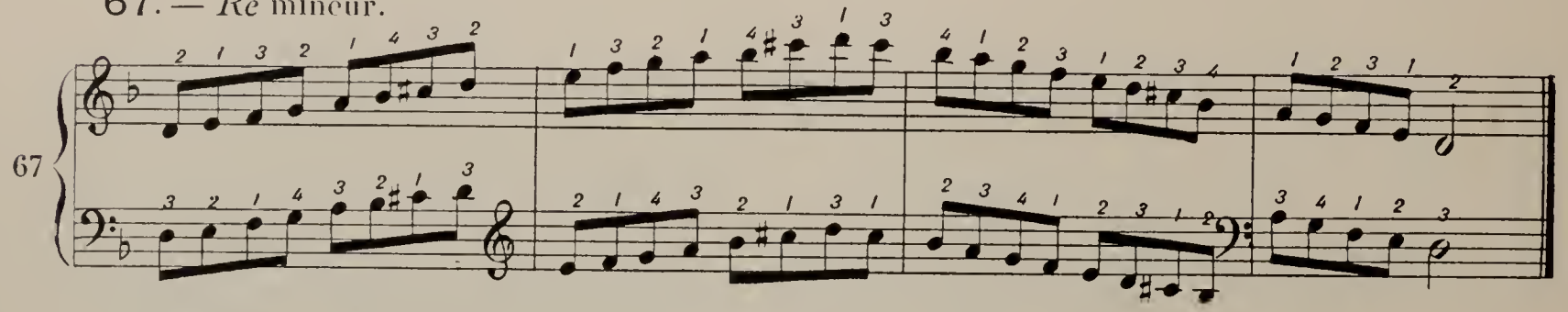


Remarque. — On peut encore et mieux doigter : main droite, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, etc., en montant ; 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 4, etc., en descendant.

66. — *Do* ♯ mineur.

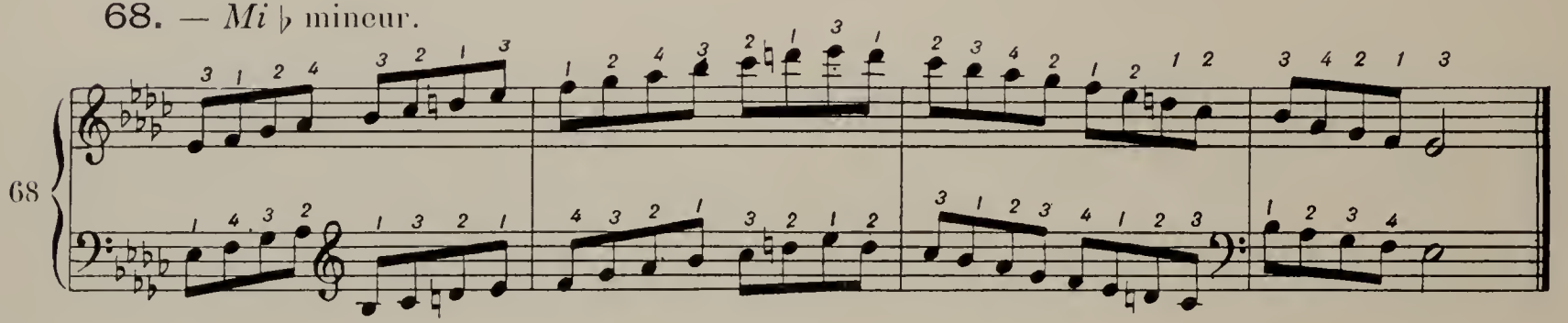


67. — *Ré* mineur.

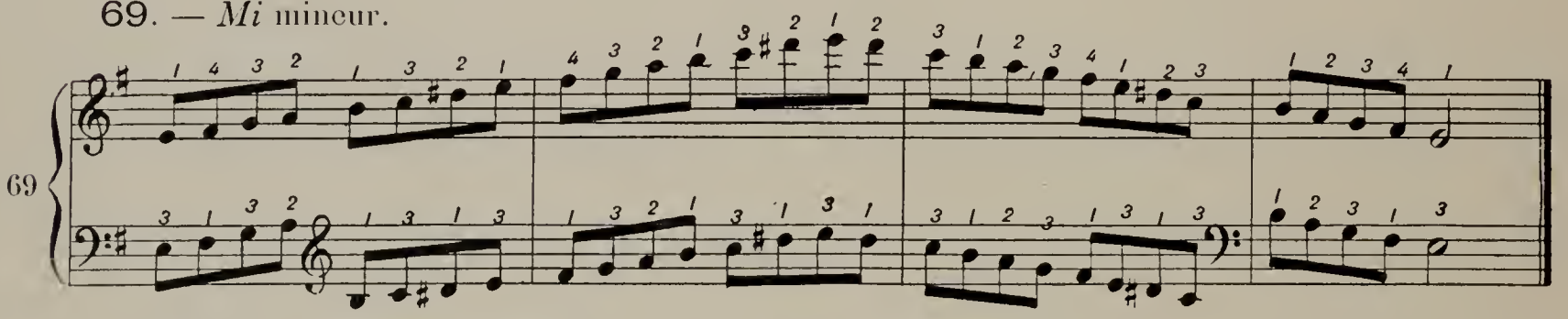


Remarque. — Autre doigté main droite : 2, 1, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 2, 1, etc.

68. — *Mi* ♭ mineur.

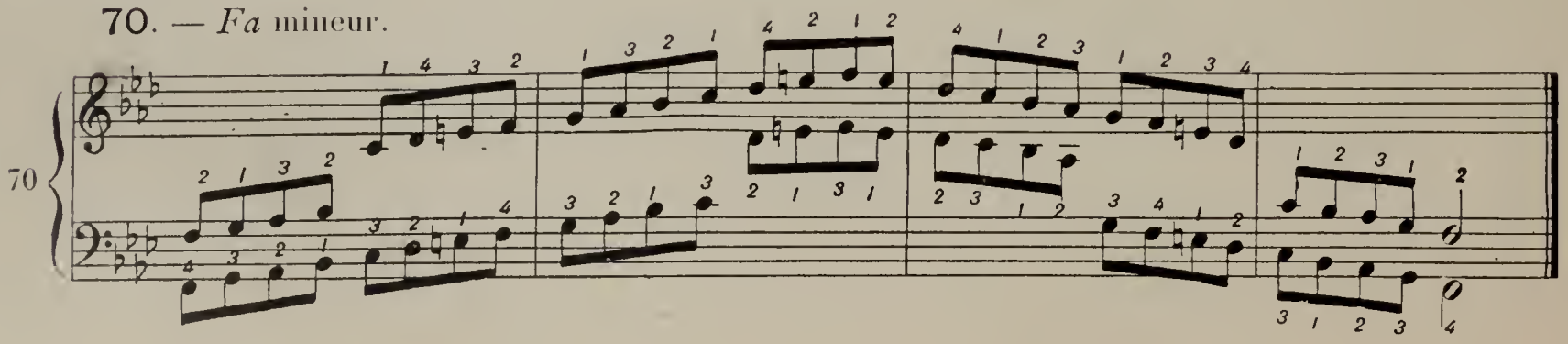


69. — *Mi* mineur.

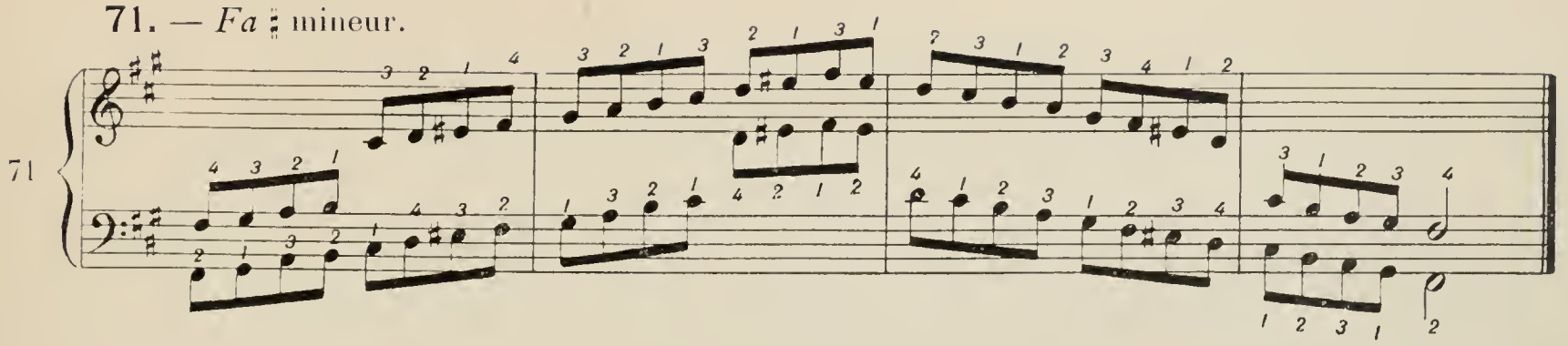


Remarque. — Autre doigté main droite : 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 1. Ce dernier est plus commode mais moins rapide.

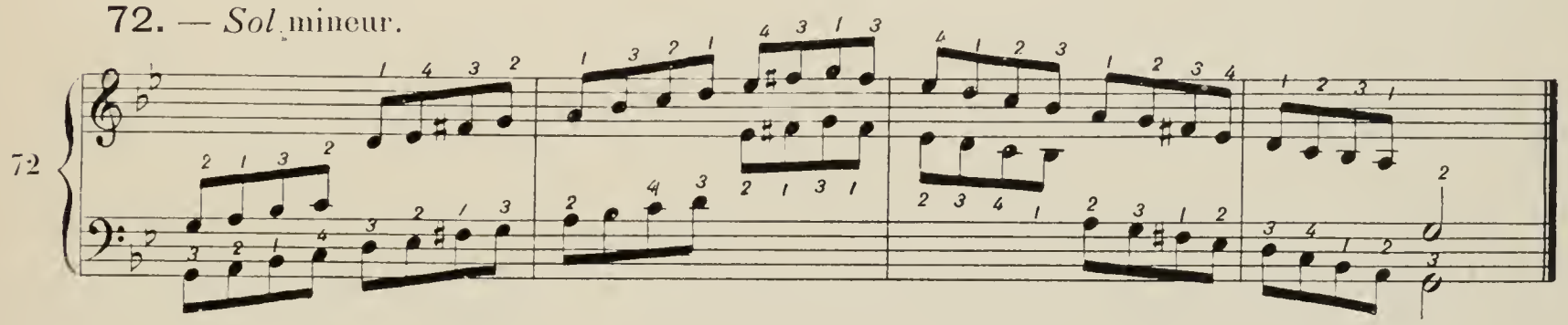
70. — *Fa* mineur.



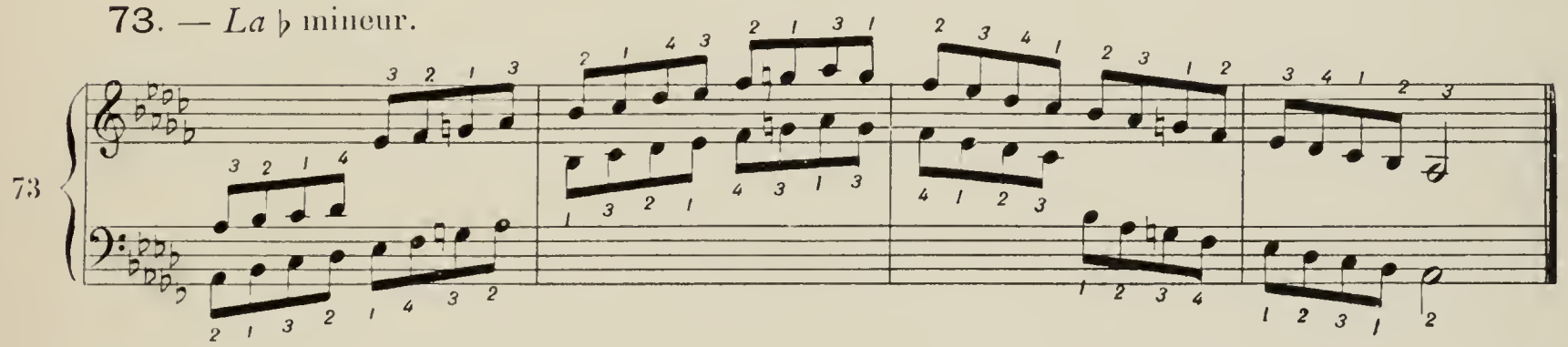
71. — *Fa* ♯ mineur.



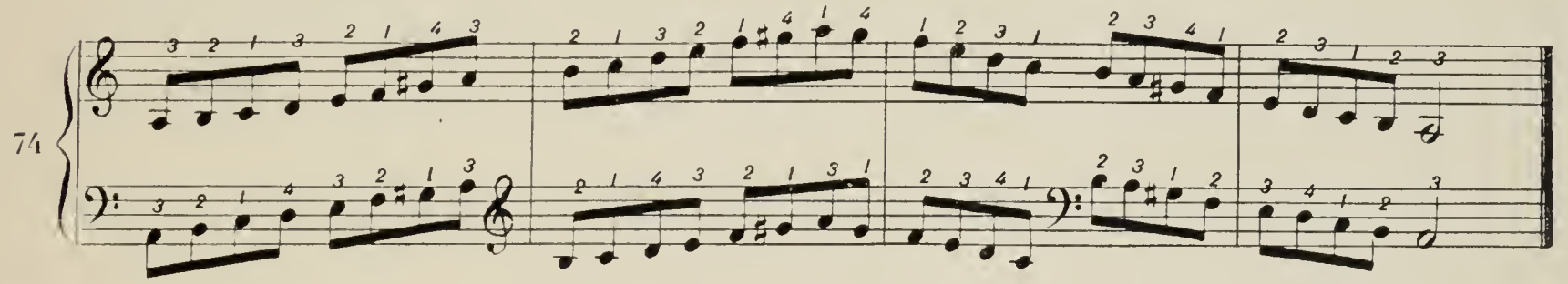
72. — *Sol* mineur.



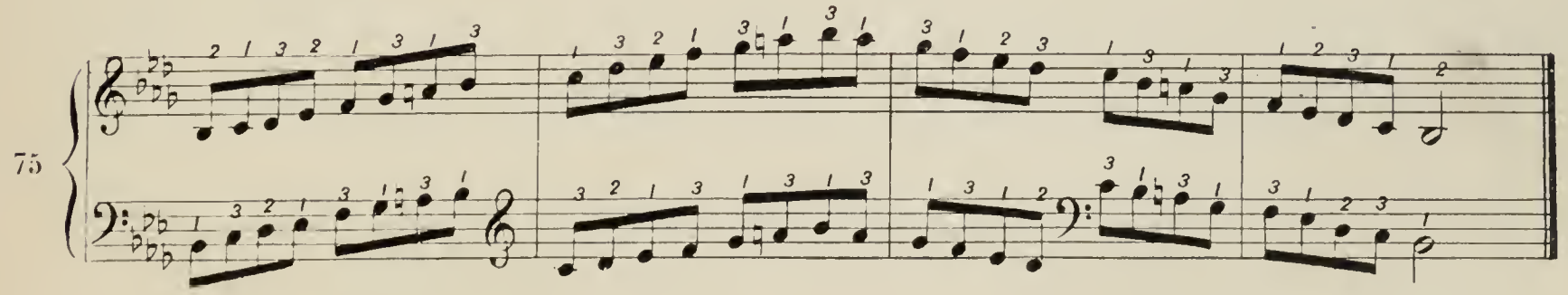
73. — *La* ♭ mineur.



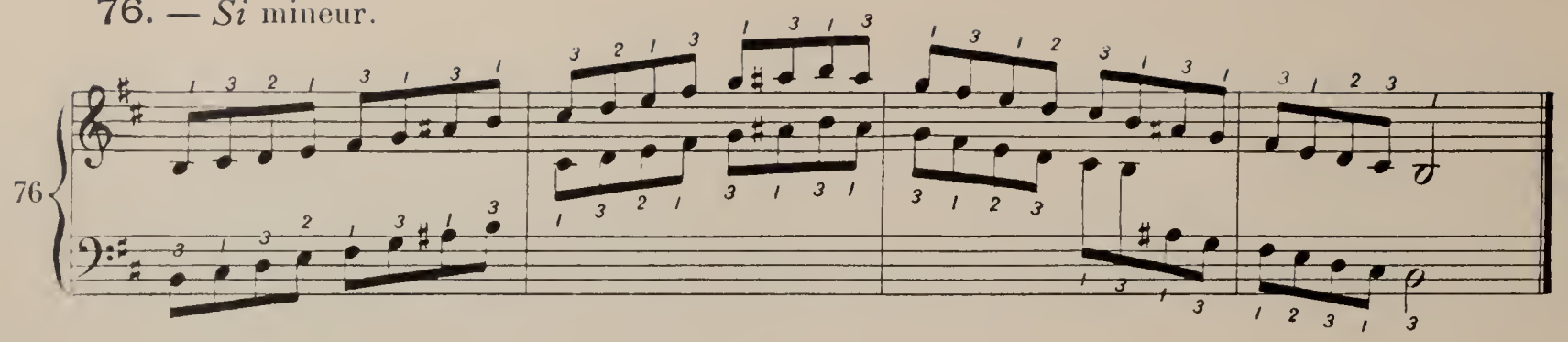
74. — *La* mineur.



75. — *Si* ♭ mineur.



76. — *Si* mineur.



ARPÈGES

Les arpèges se divisent en groupements de 3 ou 4 notes pour chaque main, selon les cas.

En général, ainsi qu'on l'a vu, il faut toujours préparer, en les portant aux cordes, les doigts qui ont à attaquer un groupe de notes allant toutes, soit en montant, soit en descendant.

Règle Générale. — Pour l'exécution des arpèges, trois principes sont à observer :

1° Les doigts doivent s'appliquer ensemble sur les 3 ou 4 notes composant chaque groupe de l'arpège et non pas successivement sur chacune de ces notes ;

2° Au moment où une main doit attaquer un groupe de notes, l'autre main doit déjà être placée sur le groupe suivant ;

3° Aucun point d'arrêt ne doit être sensible à l'oreille entre l'attaque de la dernière note d'un groupe et celle de la première note du groupe suivant.

L'on commence par préparer les deux mains sur les huit ou six premières notes de l'arpège (à 4 ou 3 notes), la main gauche à l'extrême basse. Lorsque la main gauche a fini de jouer, elle se place rapidement dans sa nouvelle position. L'élève ne regardera que cette main qui se replace, afin de bien poser les doigts sur les bonnes cordes de la nouvelle position. Mais, tout en plaçant cette main gauche, il jouera, sans les regarder, les doigts de la main droite qui sont déjà sur les cordes pour qu'il n'y ait aucun arrêt dans l'exécution de l'arpège.

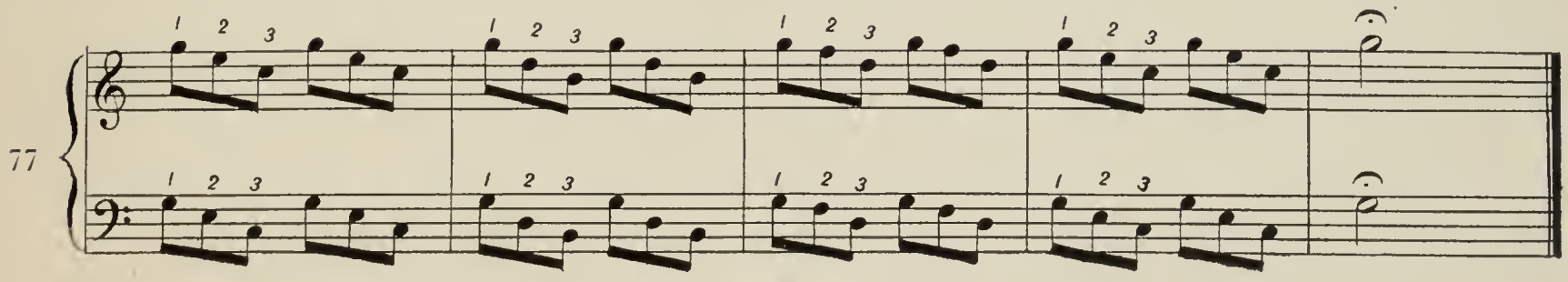
De même, lorsqu'il aura joué la main droite, tout en la replaçant dans sa nouvelle position, il jouera les doigts de la main gauche sans les regarder, mais en attachant toute son attention à la main droite qui se replace.

Exercices préparatoires aux arpèges par 3 notes.

77. — 1° Placer les 3 doigts;

2° Avant de jouer le 3e doigt, replacer le pouce sur la note à jouer;

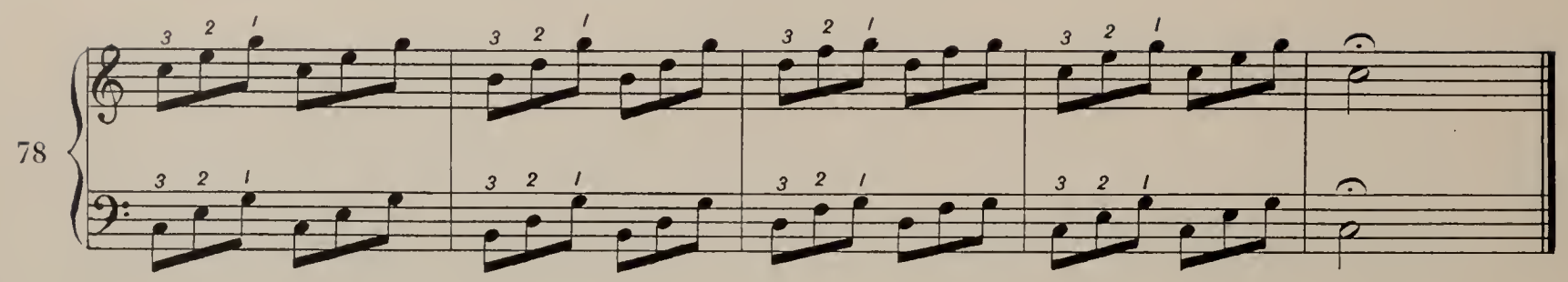
3° Avant de jouer le pouce, réplacer ensemble les 2 doigts sur les notes suivantes à jouer.



78. — 1° Placer les 3 doigts ;

2° Avant de jouer le pouce, replacer 3 sur la note à jouer ;

3° Avant de jouer 3, replacer 2 et 1 sur les notes à jouer, etc.

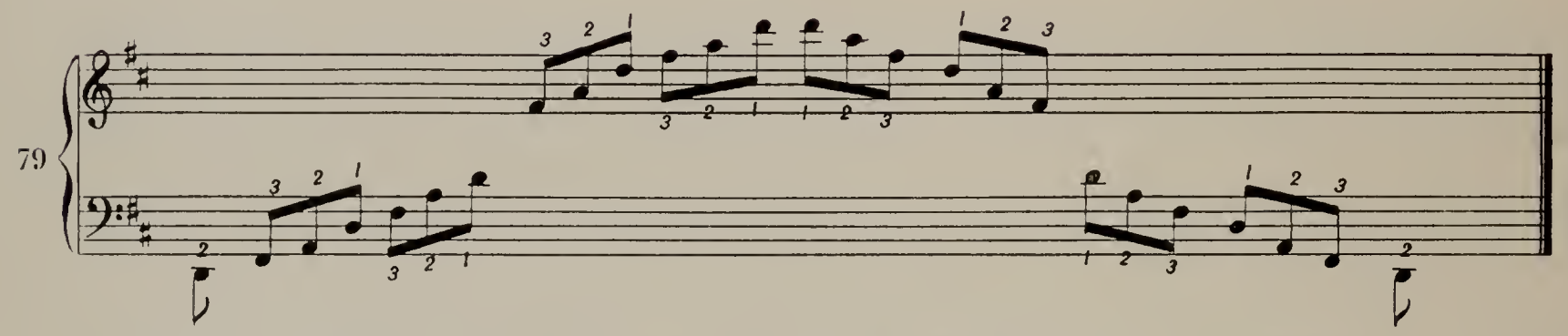


Exercices d'arpèges majeurs ou mineurs par 3 notes

1er Groupe : Attaque par un seul doigt de la main gauche, 2e doigt.

Exemple de *Ré* majeur.

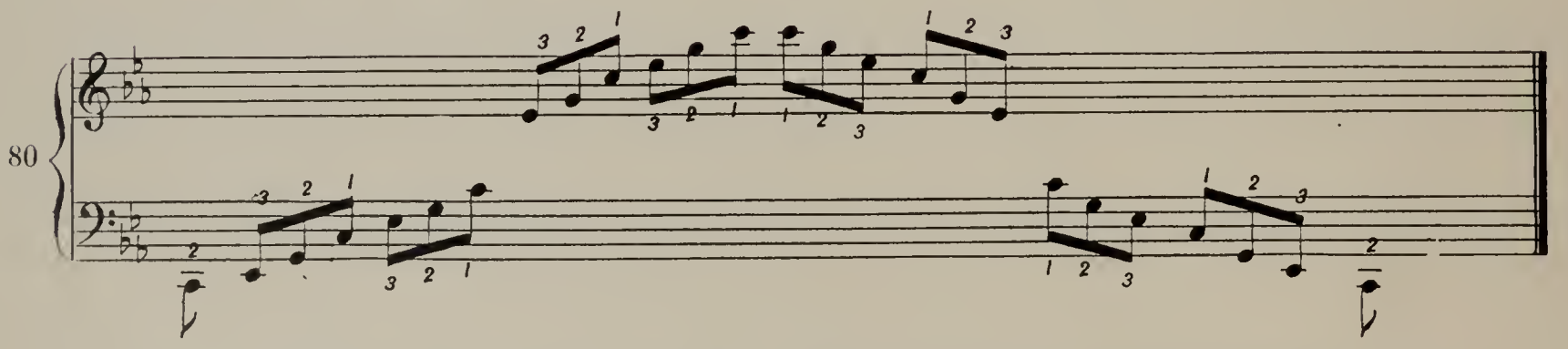
79. — Mêmes doigtés pour les tons de *Ré* majeur. — *La* majeur. — *Mi* majeur. — *Si* majeur.



Pour la main droite, on peut doigter 4, 2, 1 en montant et 1, 2, 4 en descendant.

Exemple d'*Ut* mineur.

80. — Mêmes doigtés pour les tons d'*Ut* mineur. — *Fa* mineur. — *Sol* mineur.

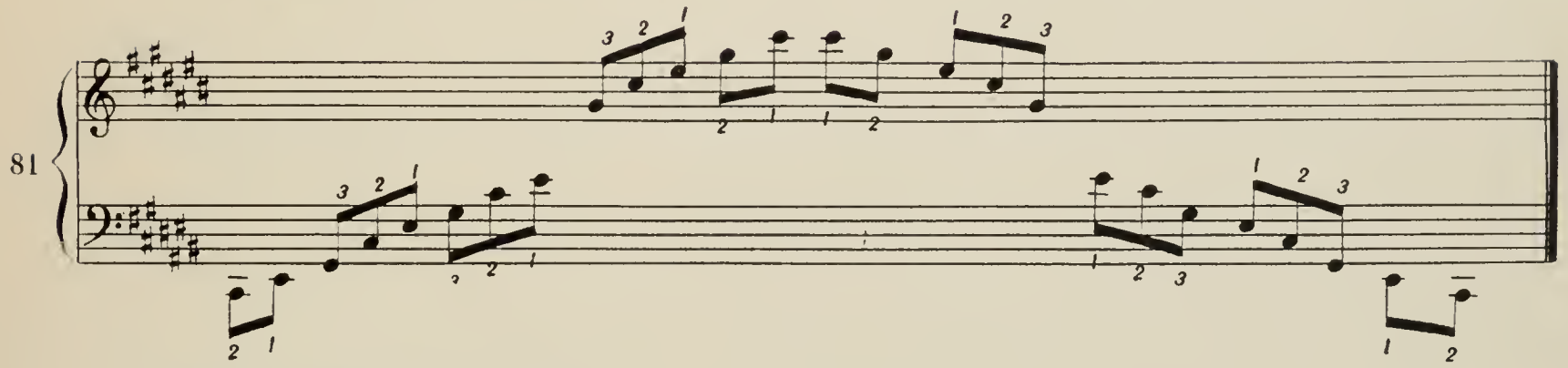


Pour la main droite, on peut doigter 4, 2, 1 en montant et 1, 2, 4 en descendant.

2e Groupe : Attaque par 2 doigts de la main gauche (2e doigt et pouce).

Exemple d'*Ut* ♯ majeur.

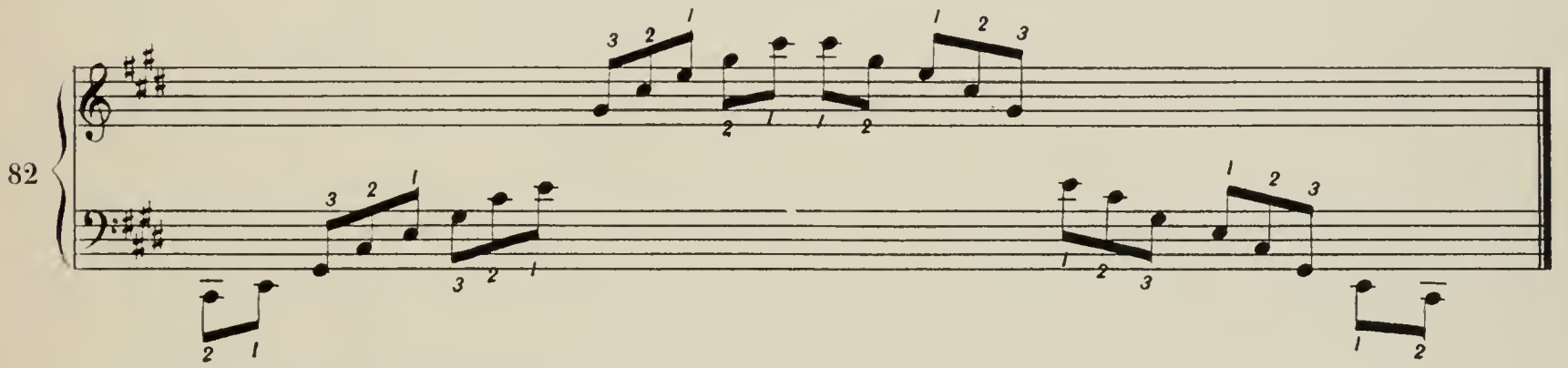
81. — Mêmes doigtés pour les tons de *Ré* ♭ majeur. — *Mi* ♭ majeur. — *La* ♭ majeur.



Même observation que pour 80.

Exemple d'*Ut* ♯ mineur.

82. — Mêmes doigtés pour les tons de *Ré* ♭ mineur. — *Fa* ♭ mineur. — *Si* mineur. — *Sol* ♭ mineur.

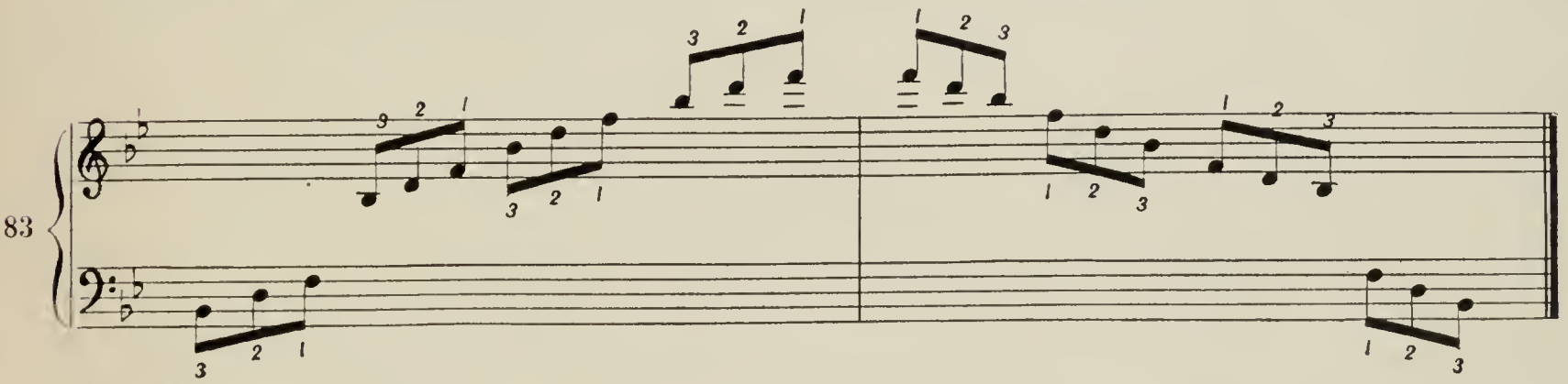


Même observation que pour 80.

3e Groupe : Attaque par 3 doigts de la main gauche (3, 2, 1).

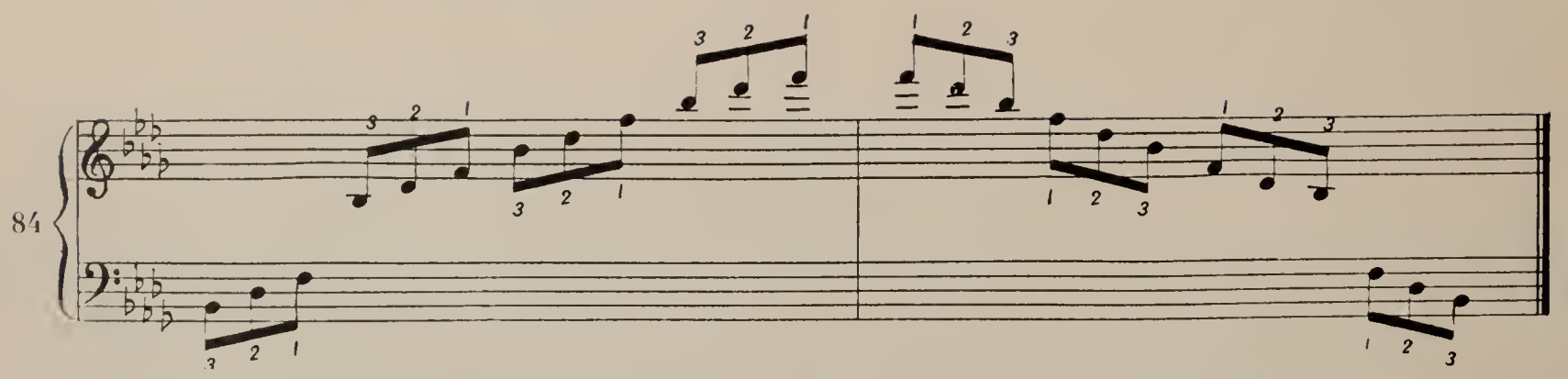
Exemple de *Si* ♭ majeur.

83. — Mêmes doigtés pour les tons de *Si* ♭ majeur. — *Ut* majeur.



Même observation que pour 80.

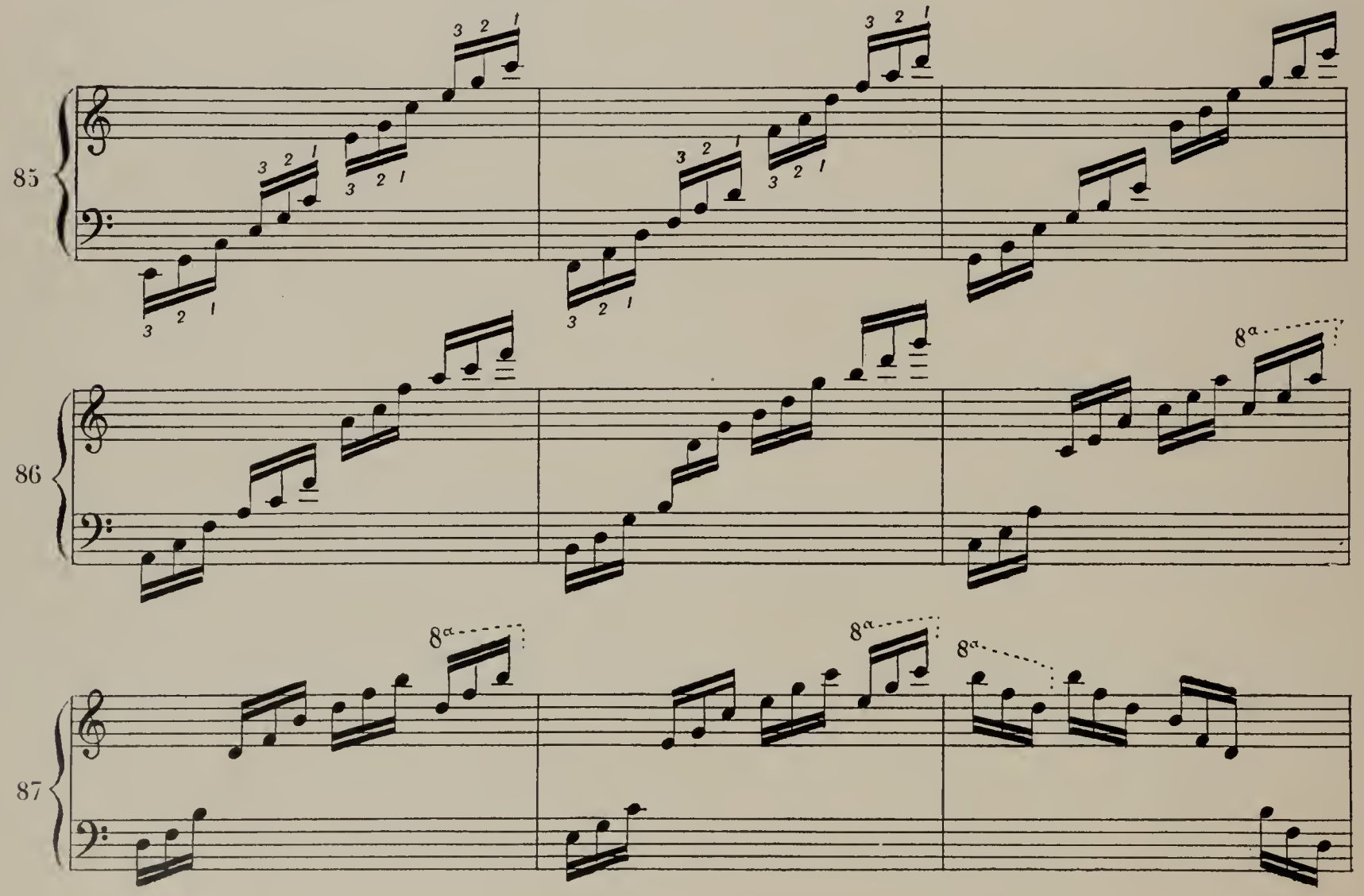
84. — Exemple de *Si* ♭ mineur.

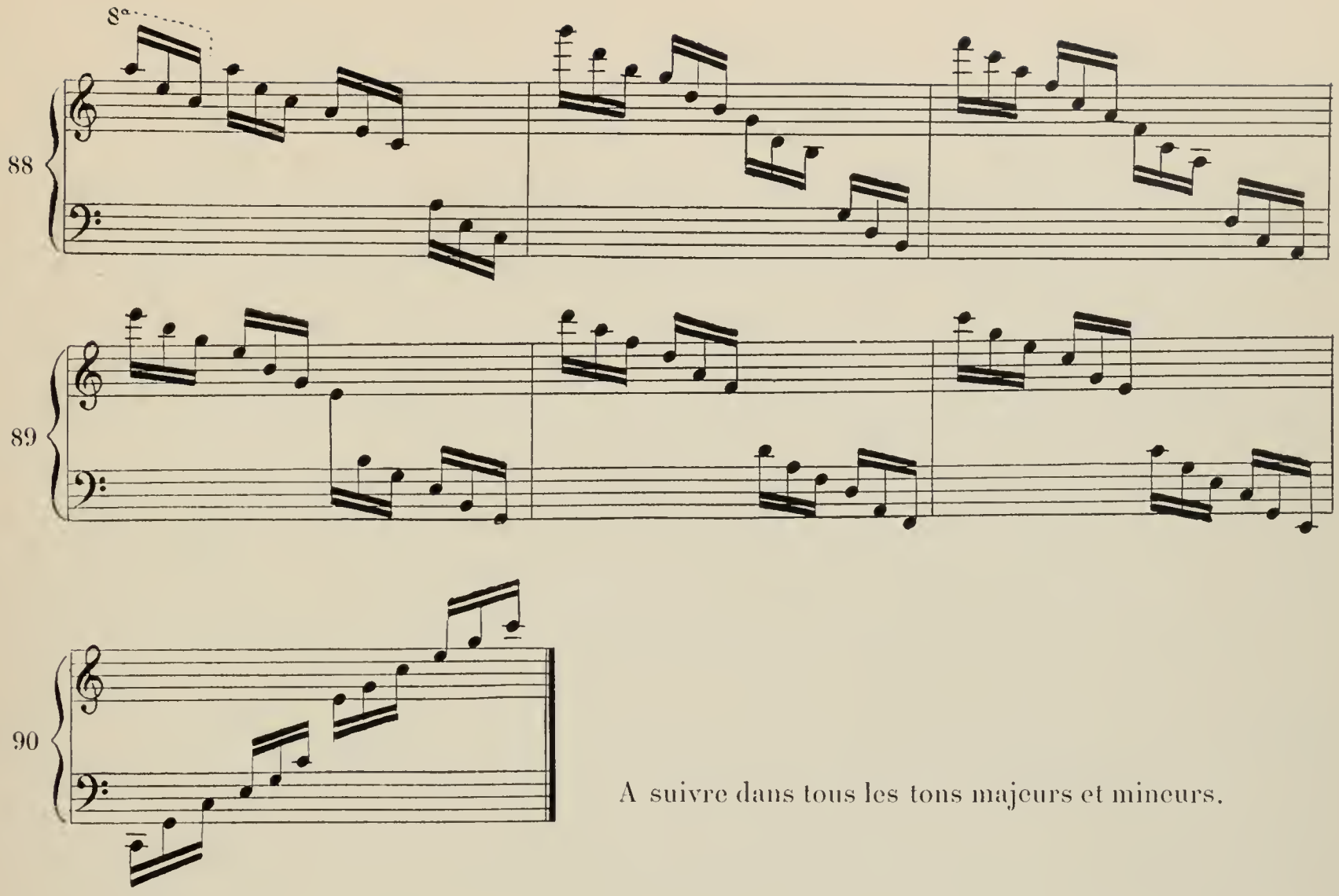


Même observation que pour 80.

Règle. — Ce dernier type d'arpèges majeurs et mineurs par 3 notes en commençant par la main gauche, peut s'étendre comme doigté à tous les tons. Il suffira, pour terminer sur la tonique, de commencer par 4 notes s'il le faut à la main gauche 4, 3, 2, 1 ou 4, 2, 3, 1 selon les cas et faire suivre par 3 notes à chacune des mains alternativement. Voici deux exemples : 85 à 96.

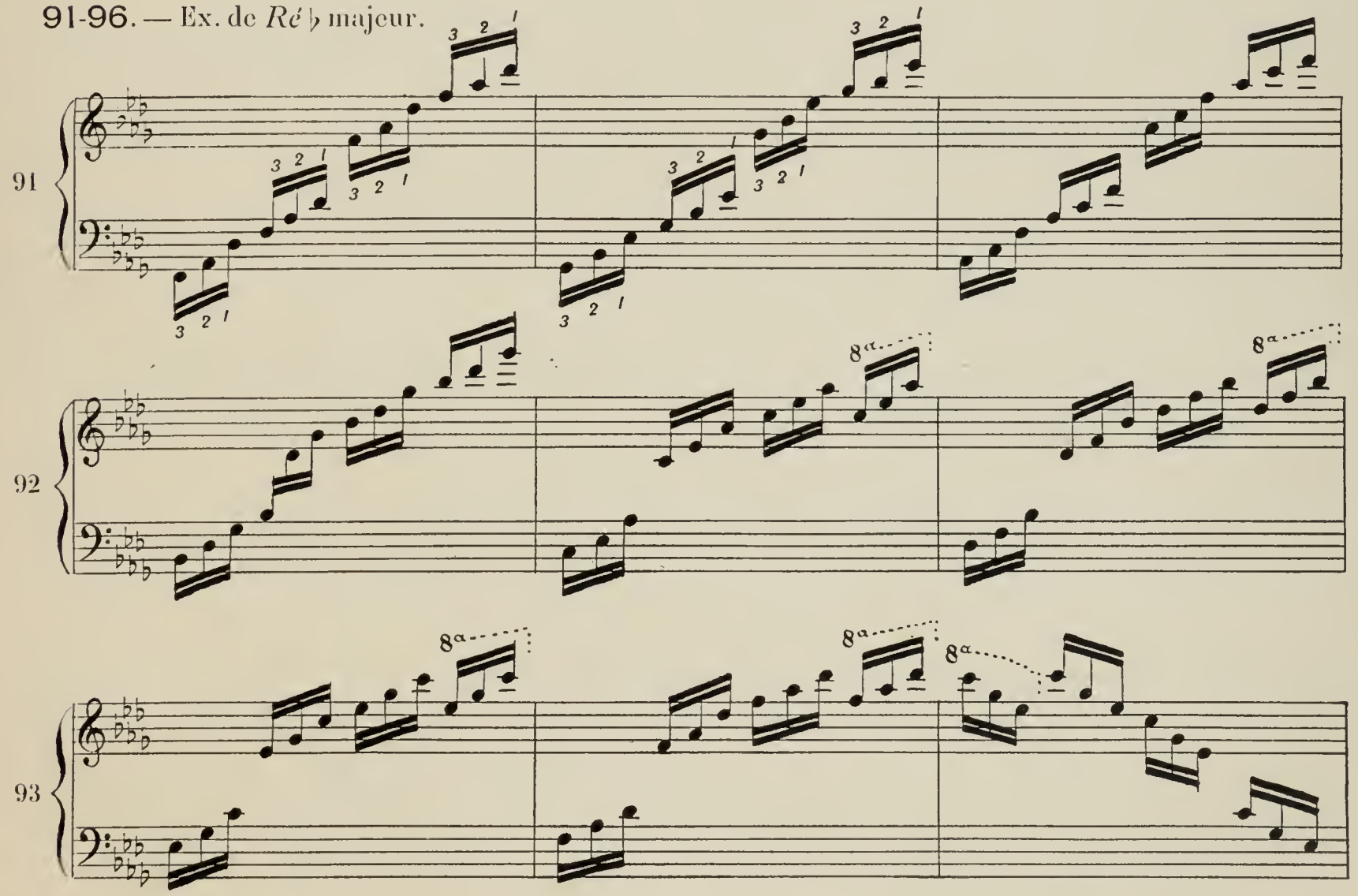
85-90. — Exemple d'*Ut* majeur.

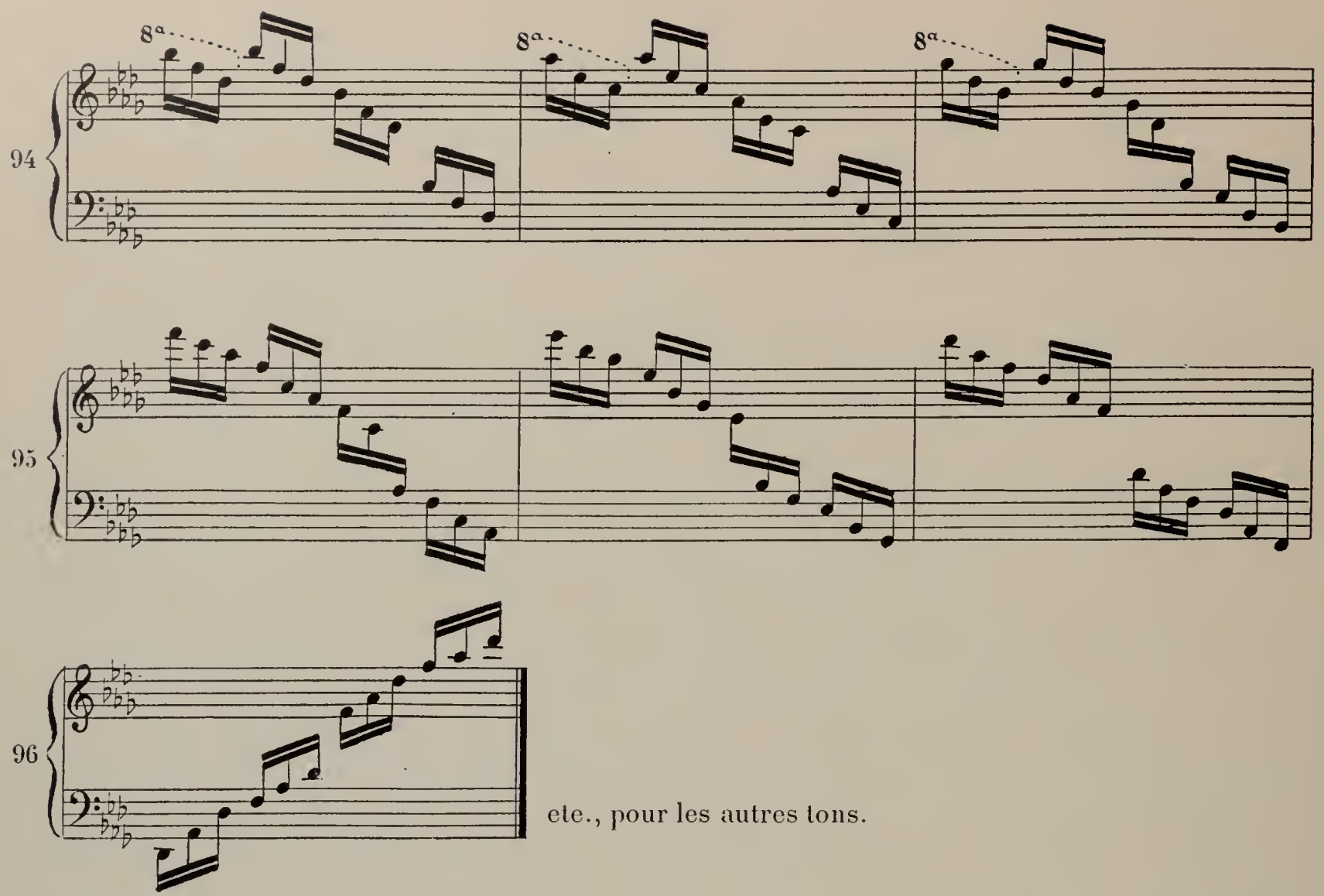




A suivre dans tous les tons majeurs et mineurs.

91-96. — Ex. de *Ré* ♭ majeur.





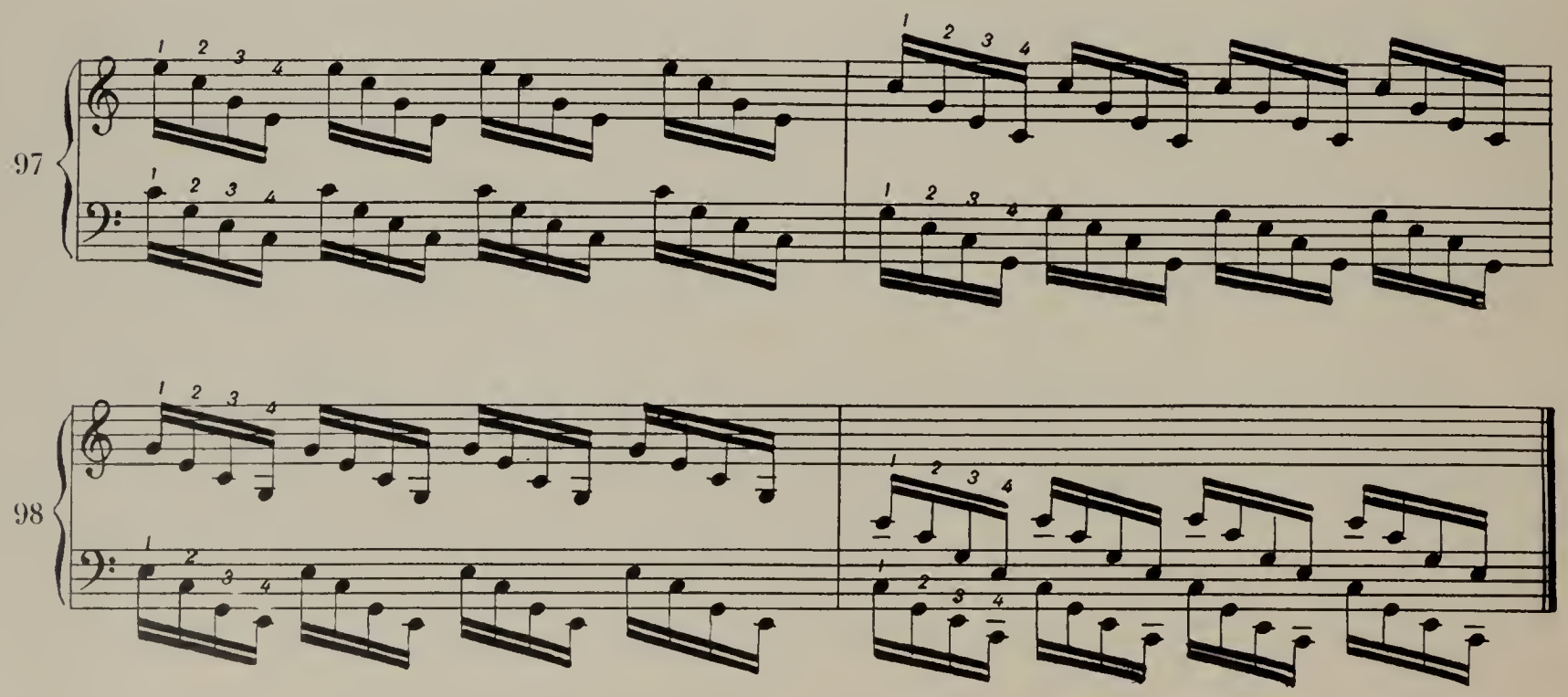
etc., pour les autres tons.

Exercices préparatoires aux arpèges par 4 notes.

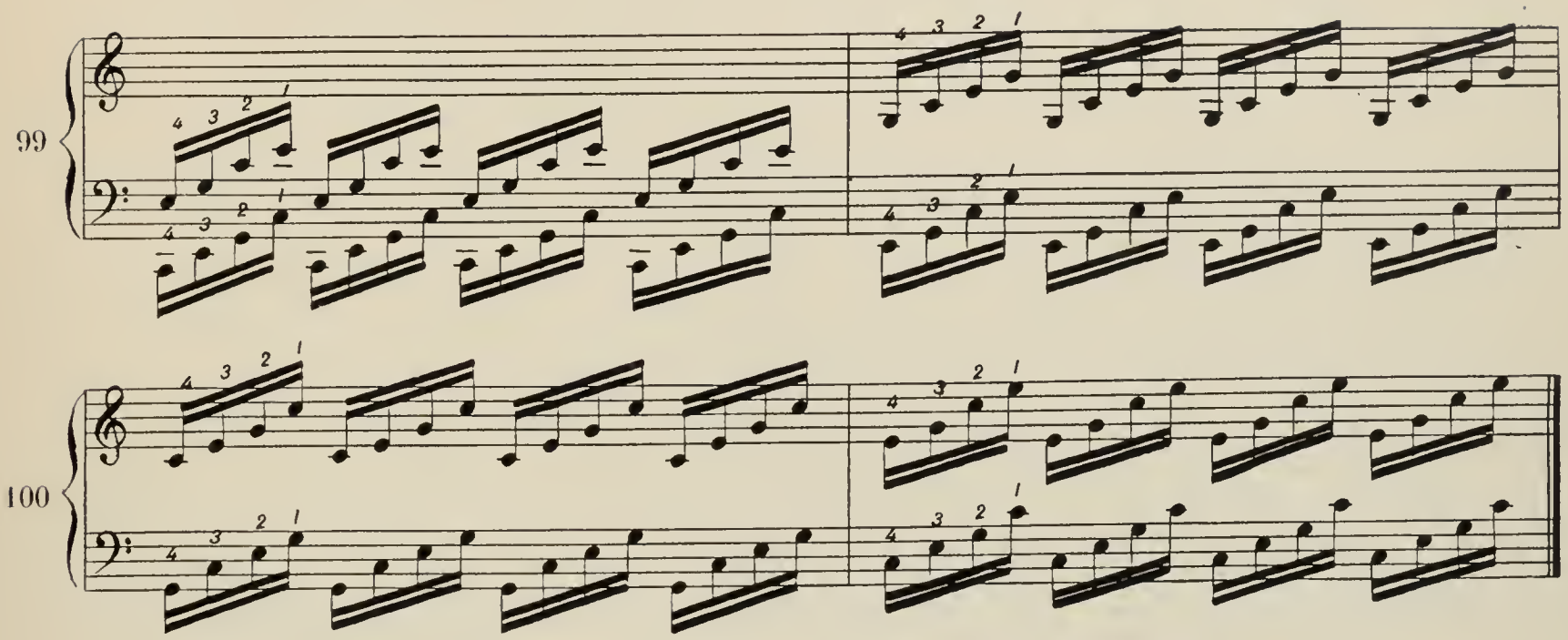
97-98. — Placer les 4 doigts.

Avant de faire sonner le 4e doigt, replaeer le pouce.

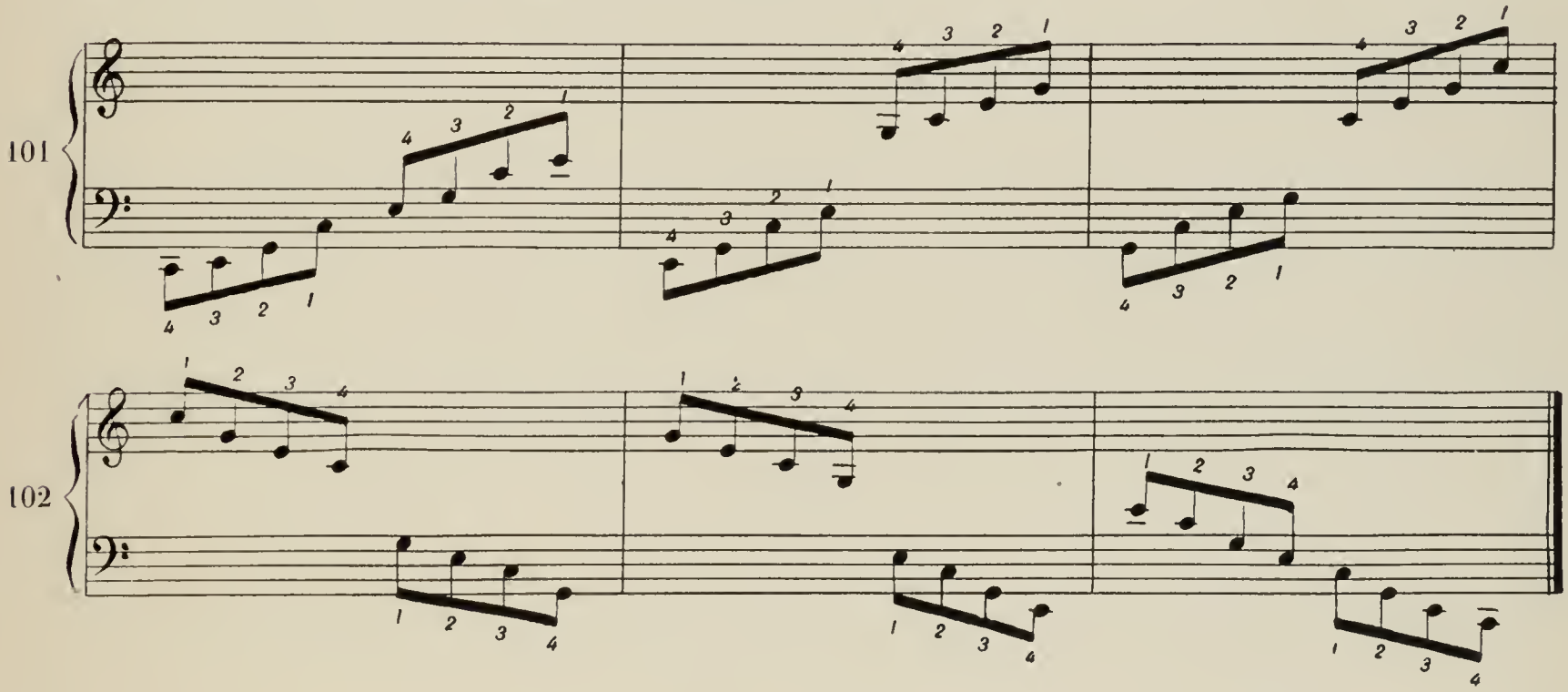
Avant de faire sonner le 1er doigt, replacer les 3 autres.



99-100. — Placer les 4 doigts.
Avant de faire sonner le pouce, replacer le 4ᵉ doigt.
Avant de faire sonner le 4ᵉ doigt, replacer les 3 autres.

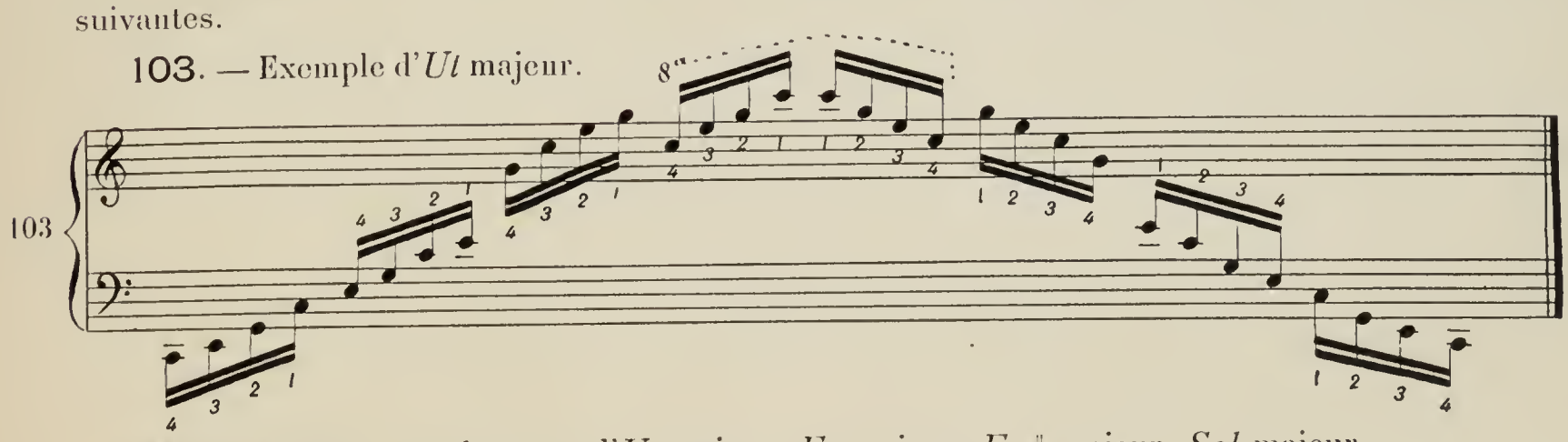


101-102. — **Alternance des mains.** — Avec l'habitude, on arrivera à faire ces exercices dans tous les tons et avec le même doigté.



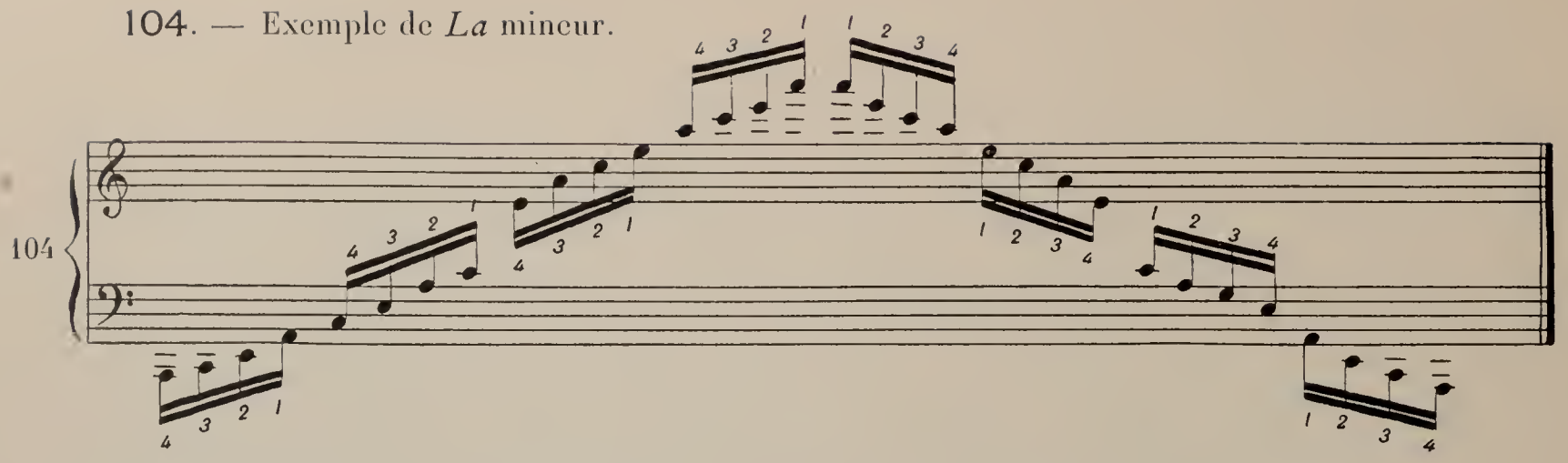
Arpèges par 4 notes. — Replacer immédiatement, après l'attaque, la main sur les cordes suivantes.

103. — Exemple d'*Ut* majeur.



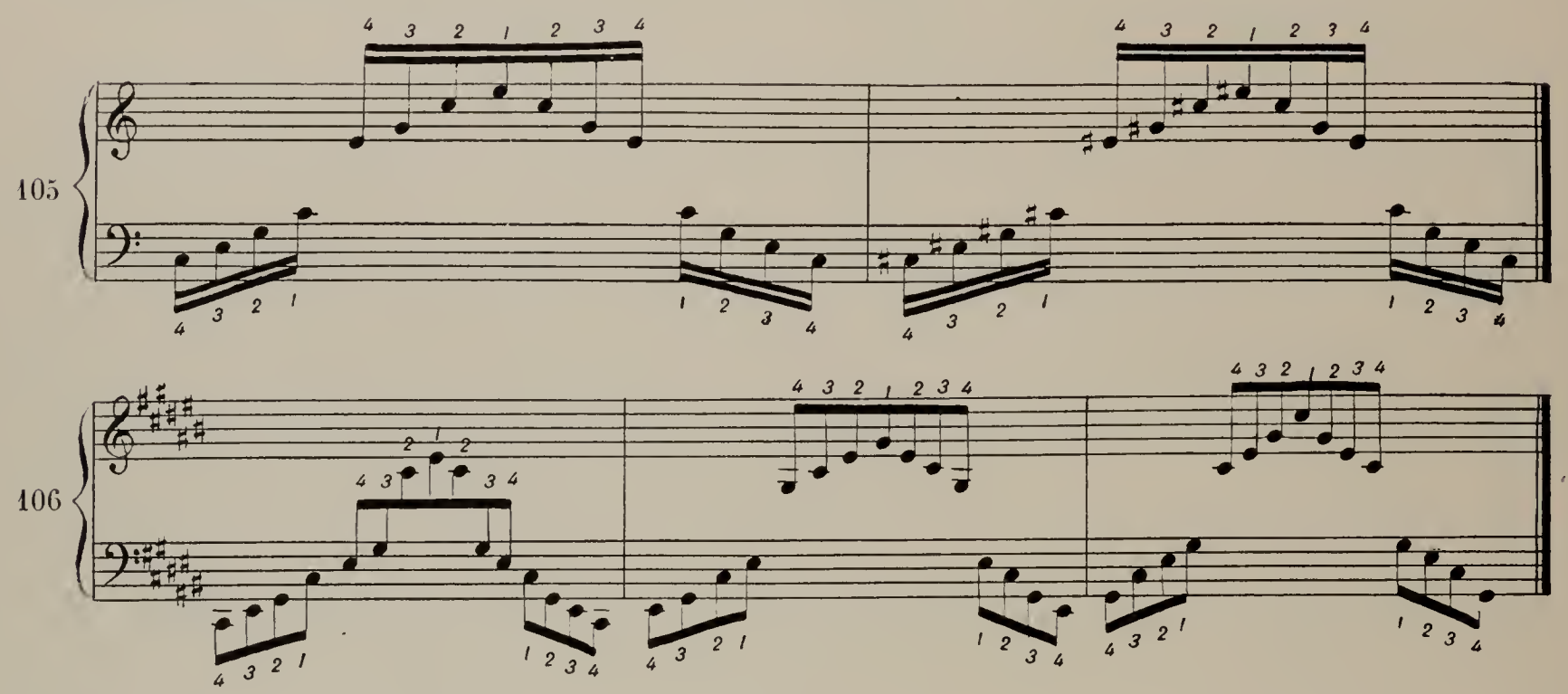
Mêmes doigtés pour les tons d'*Ut* majeur, *Fa* majeur, *Fa* ♯ majeur, *Sol* majeur.

104. — Exemple de *La* mineur.



Mêmes doigtés pour les tons de *La* mineur, *Ré* mineur, *Ré* ♯ mineur, *Mi* mineur.

105-106. — **Généralisation du doigté à 4 doigts.** — Prendre les cordes toujours très peu au-dessus et très peu au-dessous du croisement.



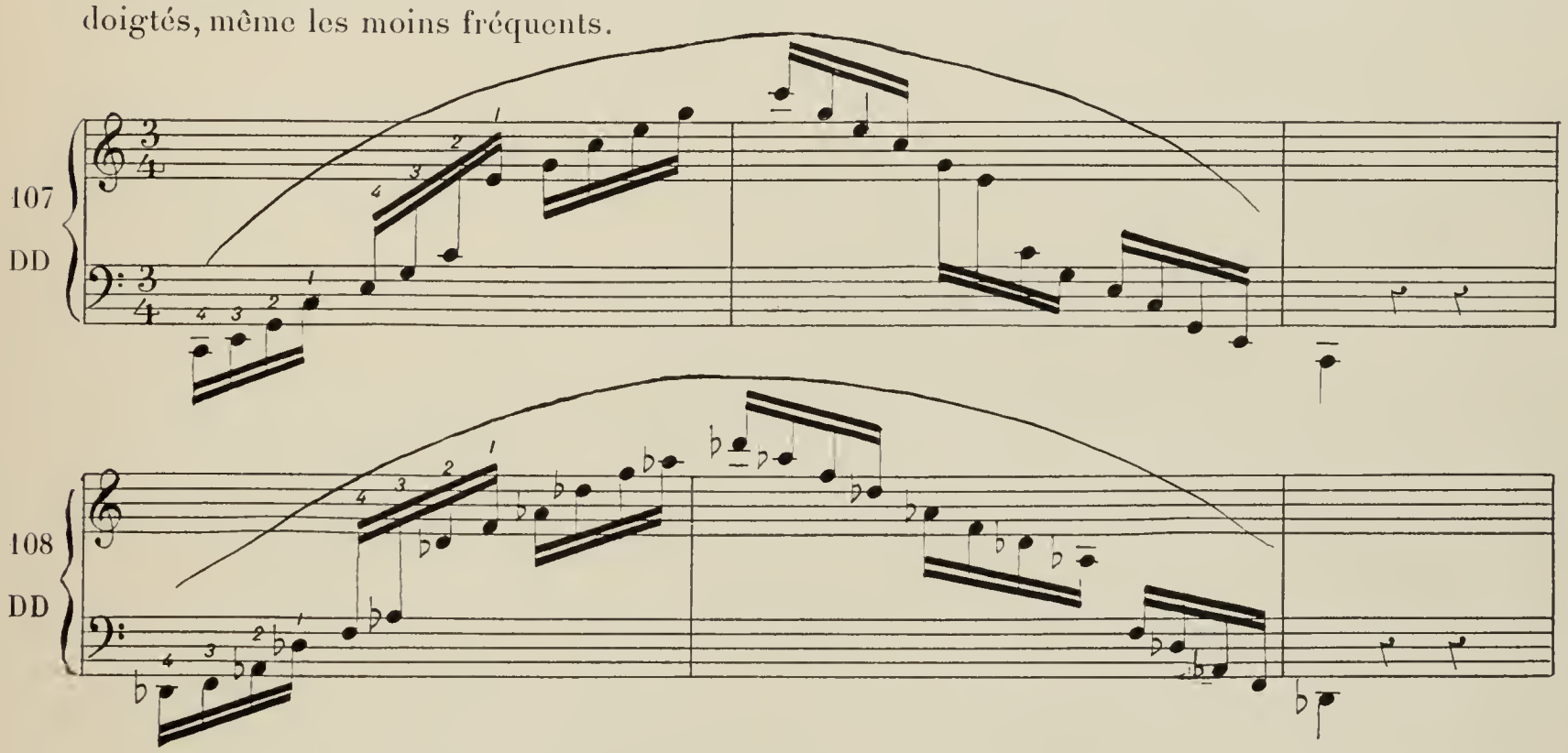
Doigté rationnel de la harpe à cordes croisées. — Sa comparaison avec le doigté habituel des harpes à un seul plan de cordes.

L'ordre naturel des doigts, logique dans les harpes à un seul plan de cordes, ne s'impose plus ici. Cet ordre présenterait, dans certains arpèges, des difficultés réelles, qui disparaissent avec un changement de doigté rendu rationnel par l'existence des 2 plans de cordes. Par exemple, on peut doigter 3, 4, 2, 1 au lieu de 4, 3, 2, 1 dans le ton do ♯ *majeur premier renversement. L'expérience de quelques instants démontre la grande commodité du changement.*

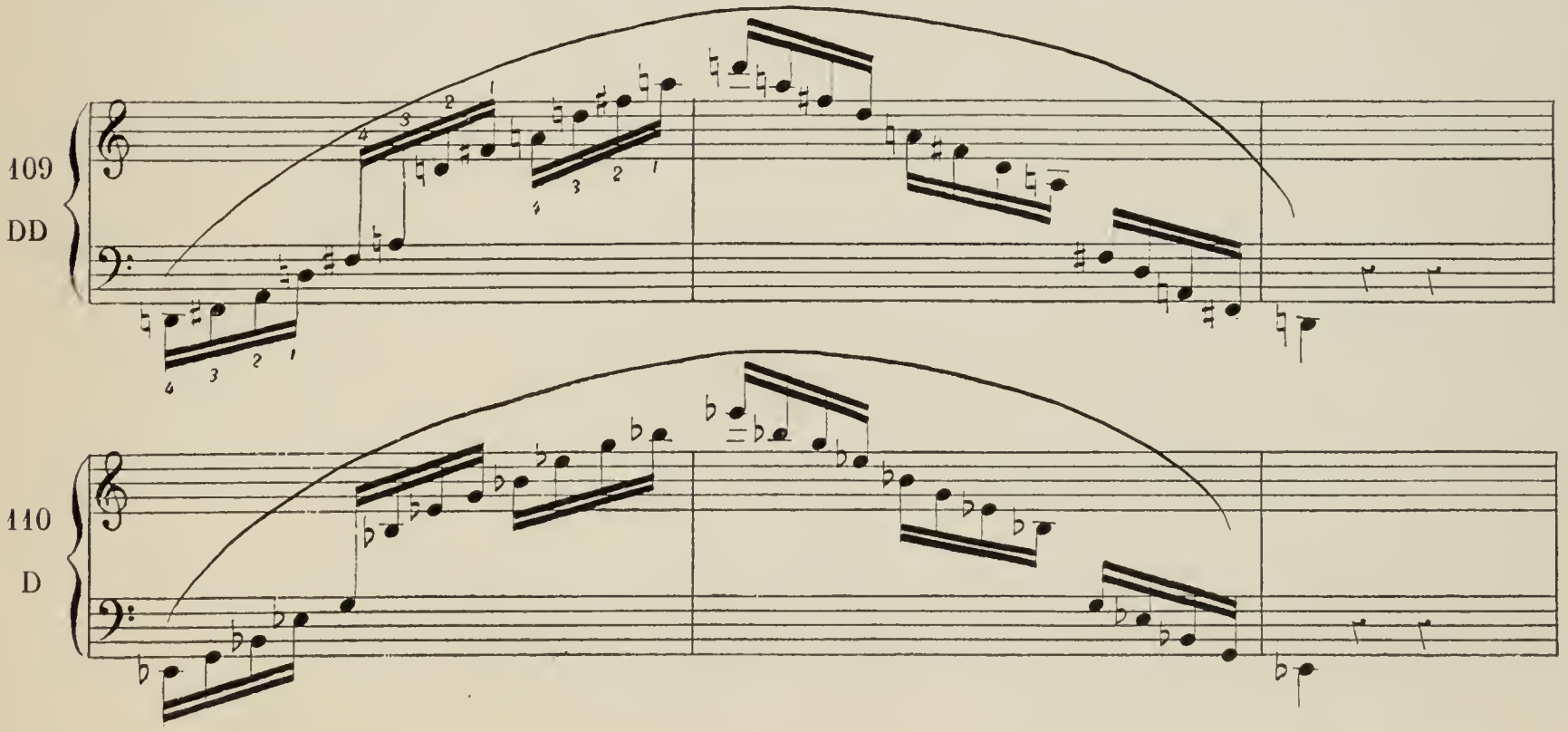
Dans les tons de ré ♭, mi ♭, la ♭, *le doigté 4, 2, 3, 1 à la main droite, 4, 3, 2, 1 à la main gauche est préférable, et dans les tons de* ré *majeur*, mi *majeur*, la *majeur, le doigté 3, 4, 2, 1 à la main droite, 4, 2, 3, 1 à la main gauche est le meilleur. Dans tous les autres tons, le doigté est uniformément 4, 3, 2, 1 aux 2 mains. Mais on devra s'attacher au point de vue « virtuosité » à tra-*

vailler les arpèges avec les doigtés résultant des observations qui précèdent, car alors, en s'aidant des principes posés relativement aux passages des pouces et quatrièmes doigts, § 31 et suivants, on arrivera à bien faire les arpèges à une main sur toute l'étendue du clavier, et par suite les arpèges à l'octave avec les deux mains. L'obtention de ce résultat est le signe certain d'un avancement très remarquable au point de vue de la virtuosité. Pour y arriver graduellement, il est bon néanmoins, comme exercice, de s'entraîner à faire les arpèges suivants :

107-108. — Arpèges par 4 notes dans tous les tons avec doigté uniforme. — Montée chromatique par demi-tons. Doigté uniforme 4, 3, 2, 1. Exercice très difficile d'articulation et de virtuosité pour délier les doigts et permettre les lectures à première vue en rendant familiers les doigtés, même les moins fréquents.



Cet exercice, limité à 4 octaves, est destiné à provoquer par changements constants les déplacements des 2 mains, de façon à rendre familiers les écarts maxima des doigts, ce qui est excellent au point de vue étude et exercice. En étendant cet exercice à 5 octaves, on a en montant et en descendant la même position aux 2 mains, ce qui correspond aux conditions les meilleures pour acquérir la virtuosité. Ces observations s'appliquent complètement à tous les exercices d'arpèges suivants.



111
DD

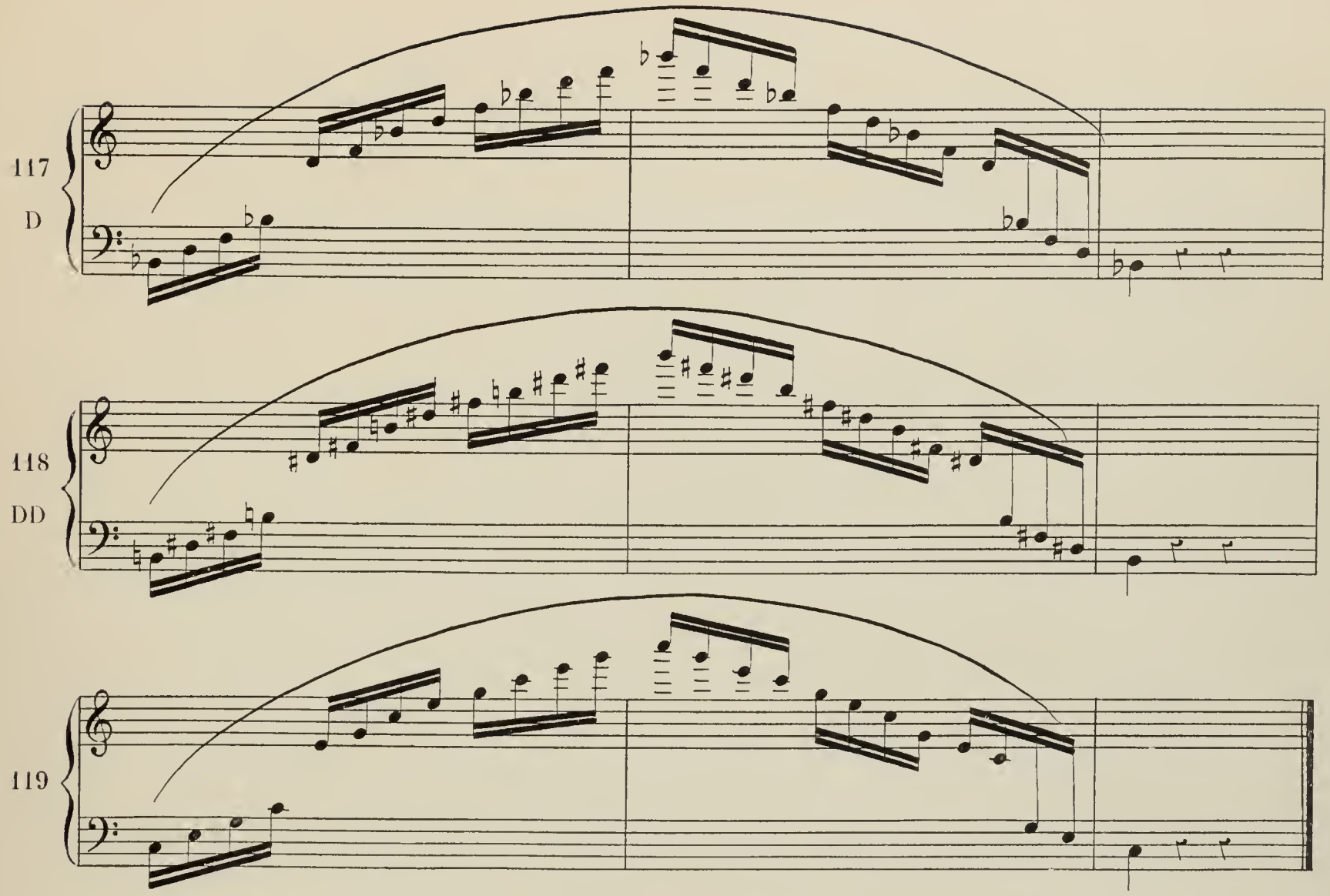
112

113

114

115
D

116
DD

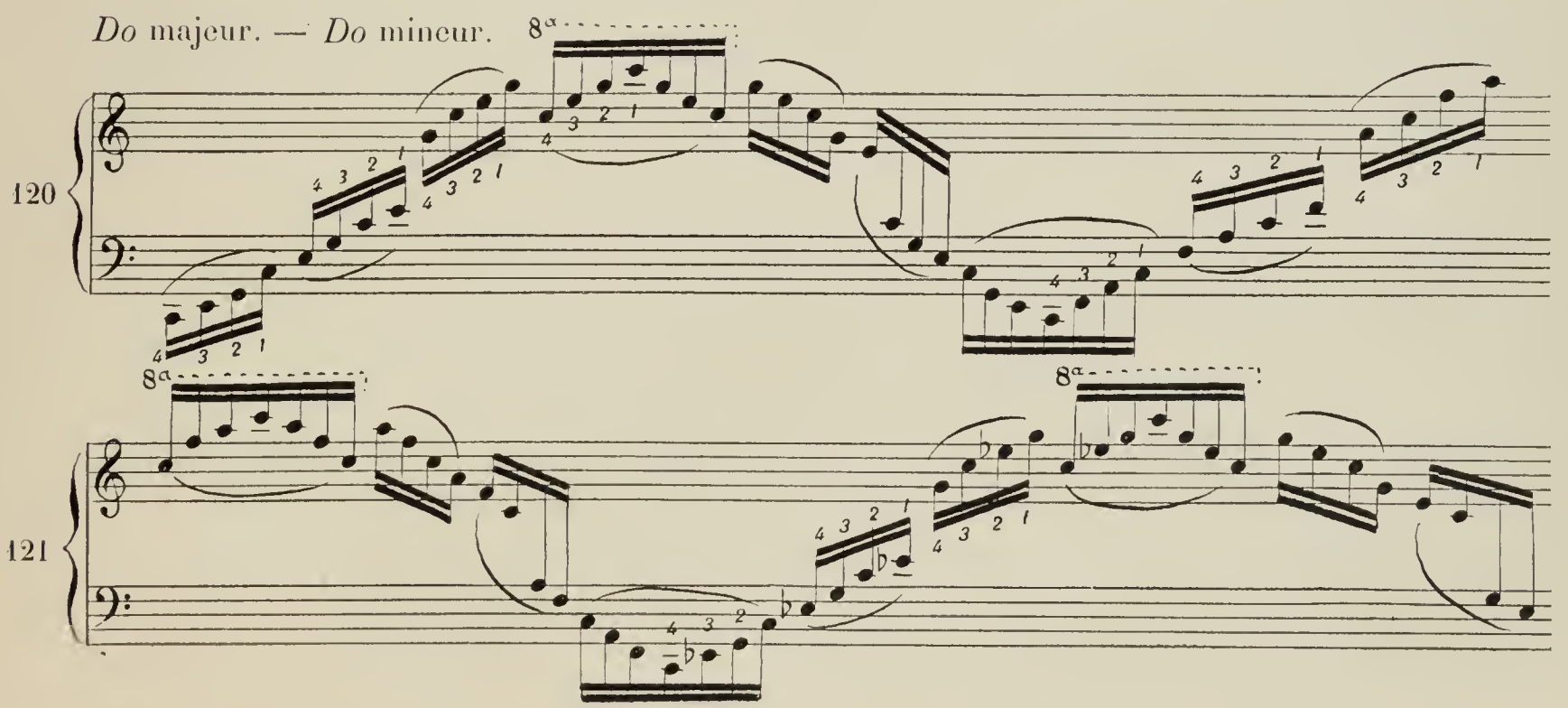


Enchaînements de grands arpèges majeurs et mineurs à 4 notes.

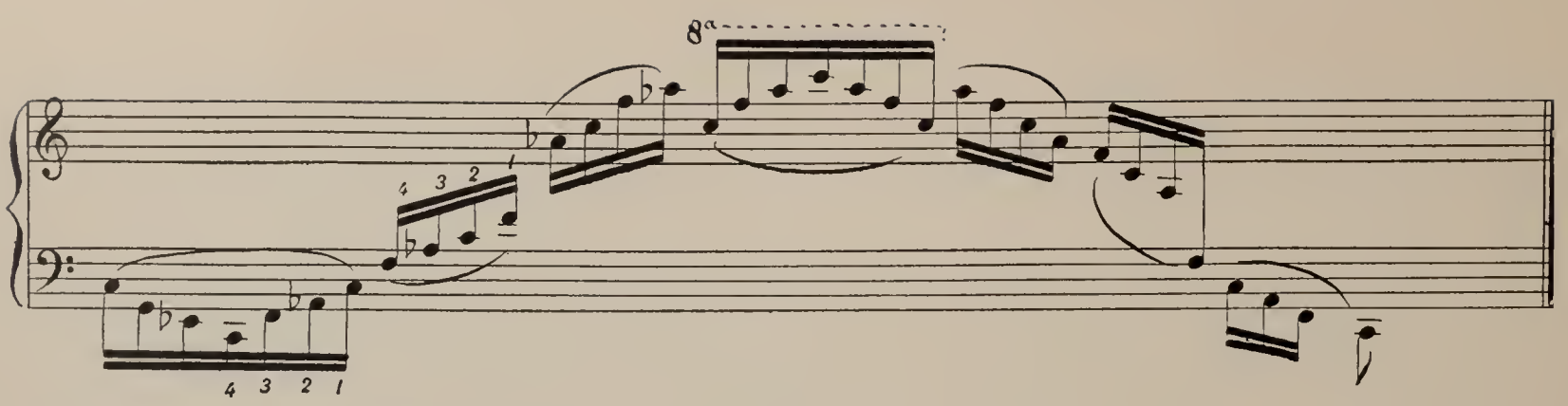
Ne pas s'inquiéter de l'emplacement des chiffres indiquant les doigtés. Les queues vers le bas sont relatives à la main gauche. Les queues vers le haut sont relatives à la main droite.

Ces exercices sont difficiles et ne doivent pas être abordés trop tôt. Ils permettent d'atteindre avec l'étude une grande virtuosité.

Do majeur. — *Do* mineur.

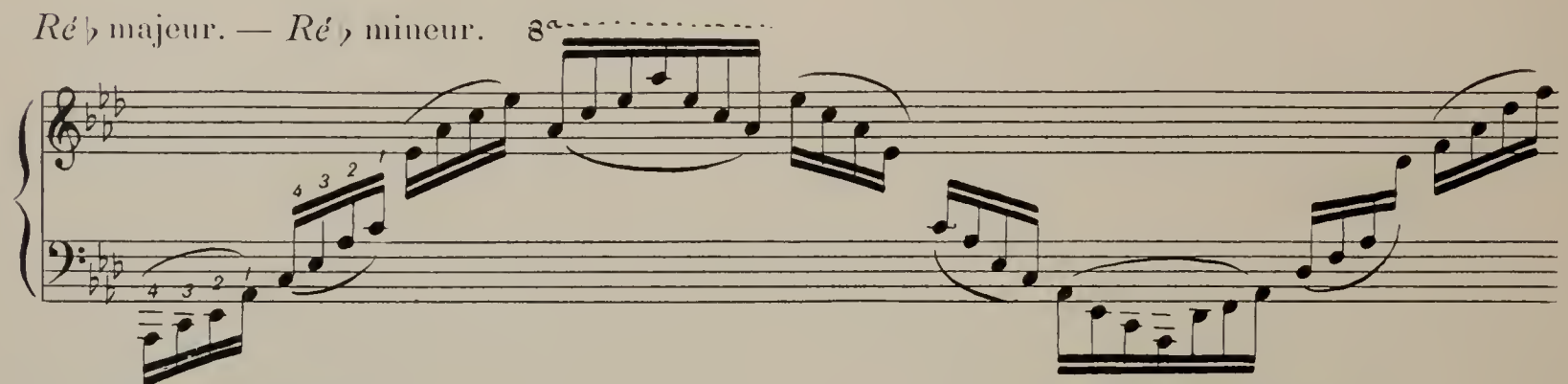


122

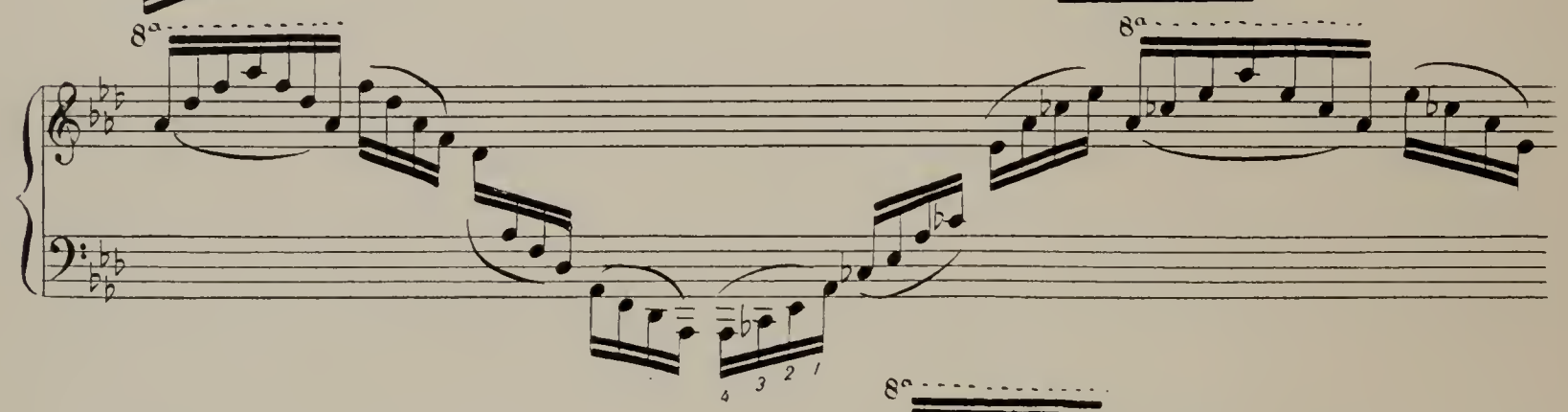


Ré ♭ majeur. — *Ré* ♭ mineur.

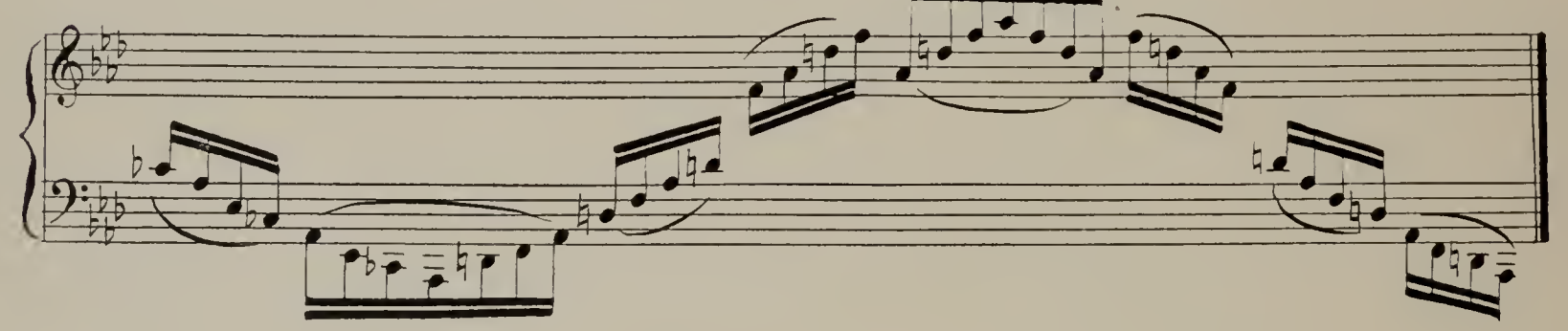
123



124

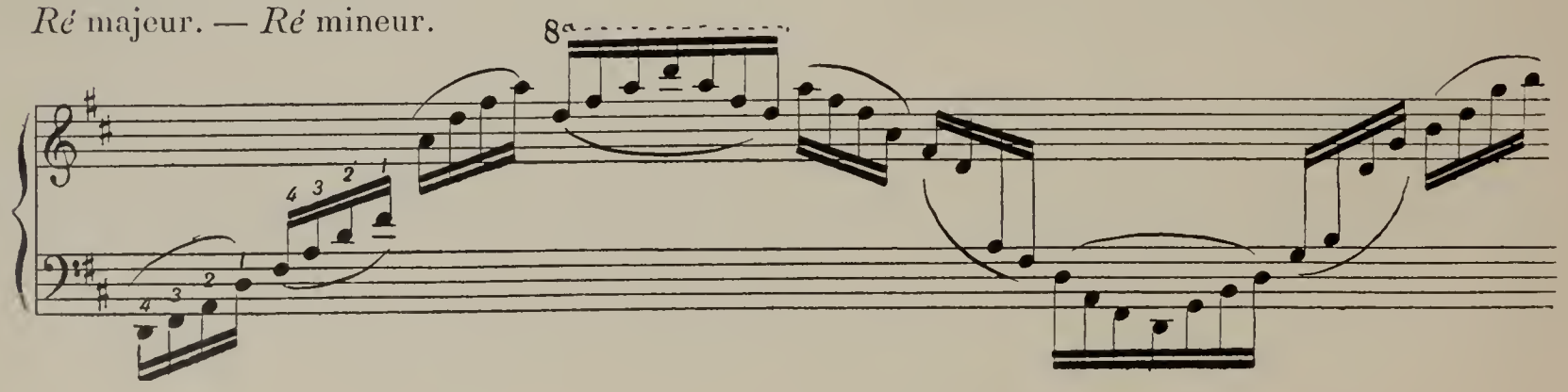


125



Ré majeur. — *Ré* mineur.

126



127

128

Mi ♭ majeur. — *Mi* ♭ mineur.

129

130

131

Mi majeur. — *Mi* mineur.

132

133

134

Fa majeur. — *Fa* mineur.

135

136

137

Fa ♯ majeur. — *Fa* ♯ mineur.

138

139

140

Sol majeur. — *Sol* mineur.

141

142

143

La ♭ majeur. — *La* ♭ mineur.

144

145

146

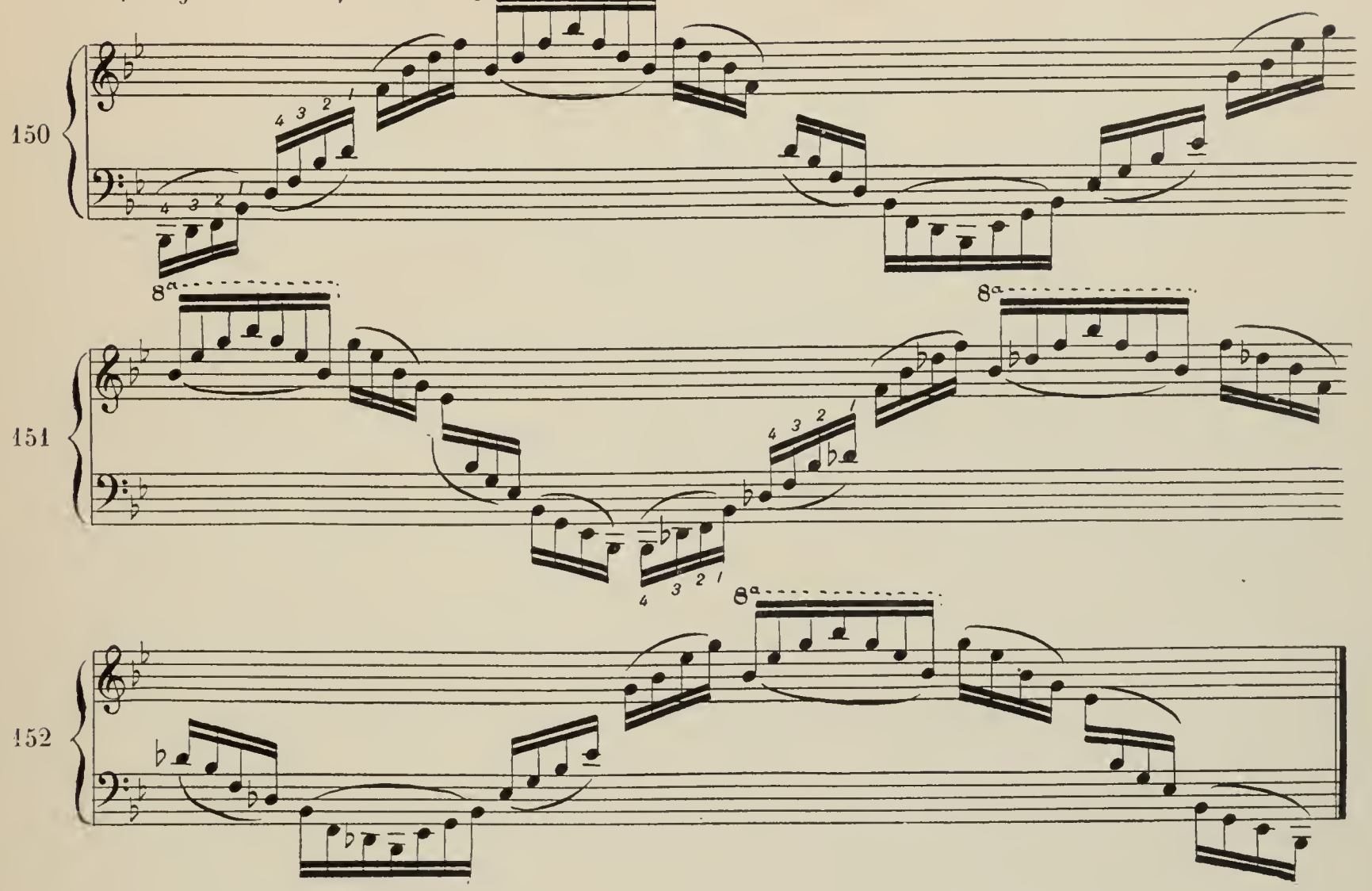
La majeur. — *La* mineur.

147

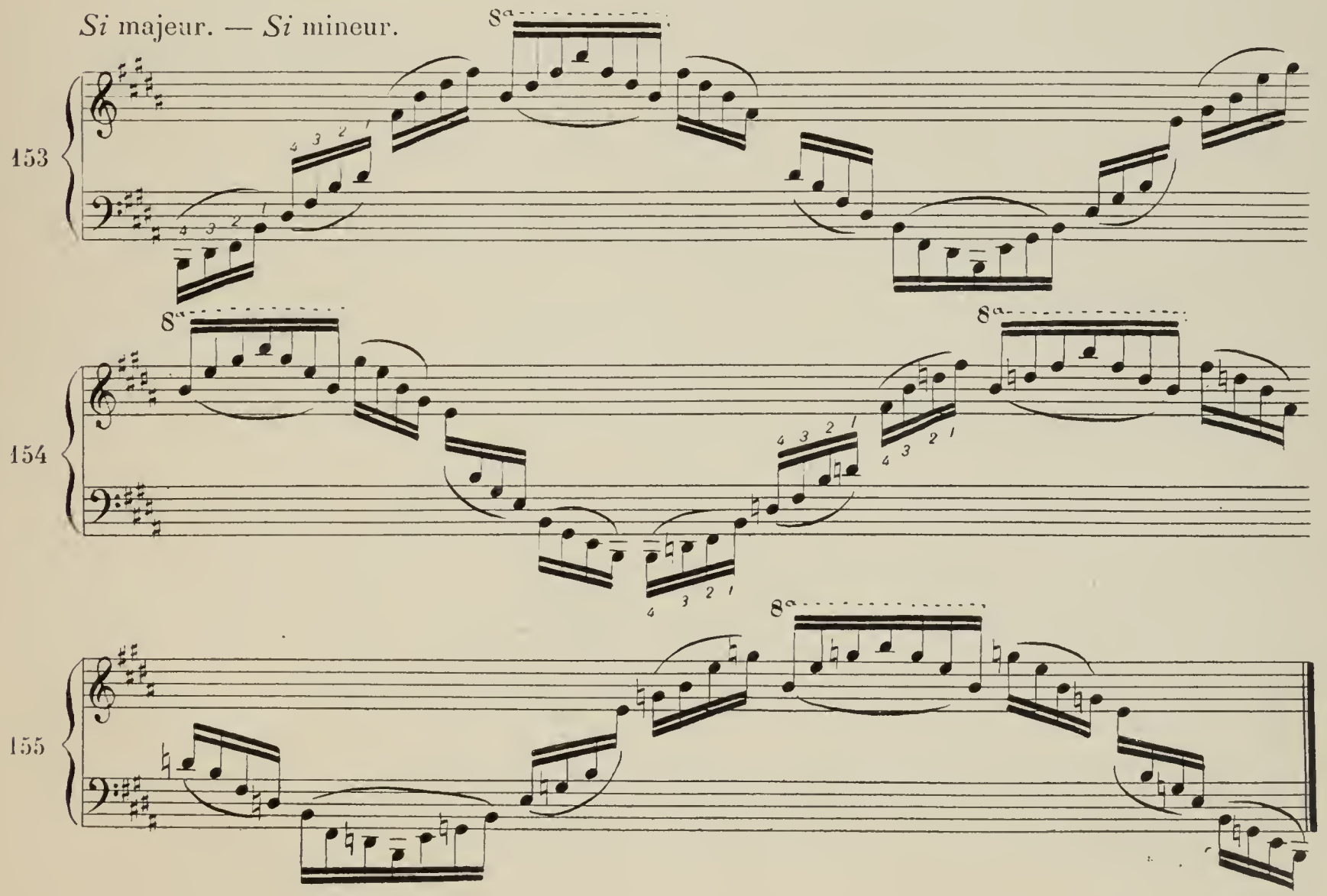
148

149

Si ♭ majeur. — *Si* ♭ mineur.

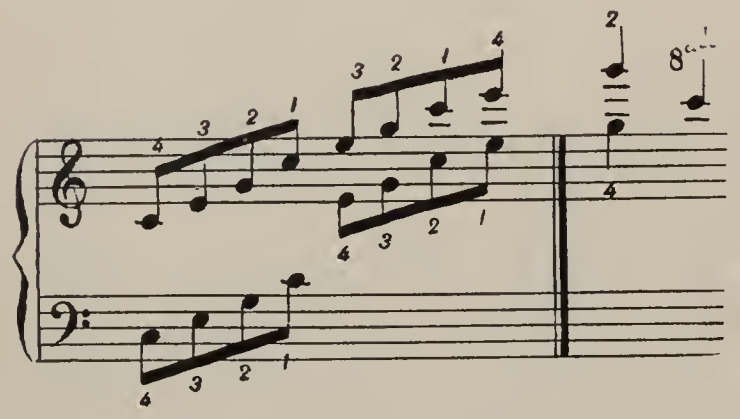


Si majeur. — *Si* mineur.



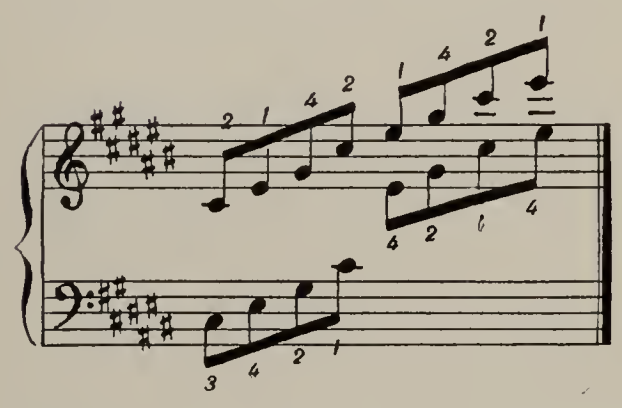
156-160. — Arpèges à une main sur toute l'étendue de l'instrument et Arpèges en octaves.

Ces premiers arpèges, que certains compositeurs ont écrits pour accompagner un chant joué de l'autre main, exigent, pour être bien faits, une assez grande virtuosité. (*Voir ce qui est dit page 30 à propos du doigté rationnel*). On pourra les travailler avec les doigtés suivants, les deux mains jouant à l'octave.

156 

Mêmes doigtés pour

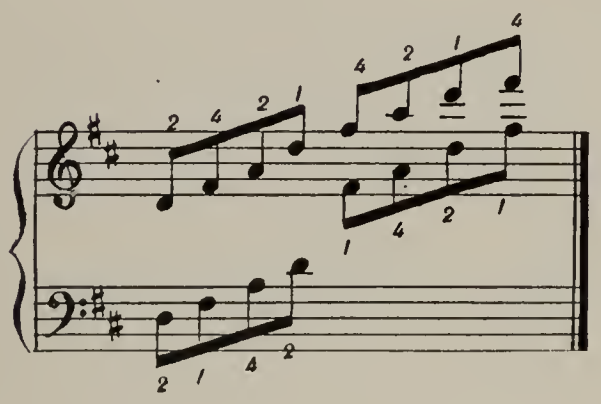
Do majeur.
Sol majeur.
Fa majeur.
Fa ♯ majeur.
La mineur.
Mi mineur.
Ré mineur.
Ré ♯ mineur.

157 

etc.

Mêmes doigtés pour

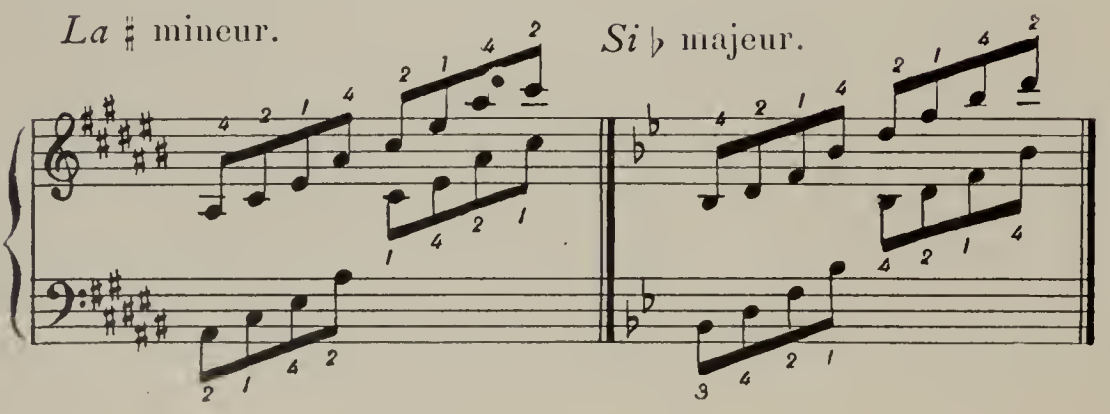
Do ♯ majeur.
Mi ♭ majeur.
La ♭ majeur.
Do ♯ mineur.
Fa ♯ mineur.
Sol ♯ mineur.

158 

etc.

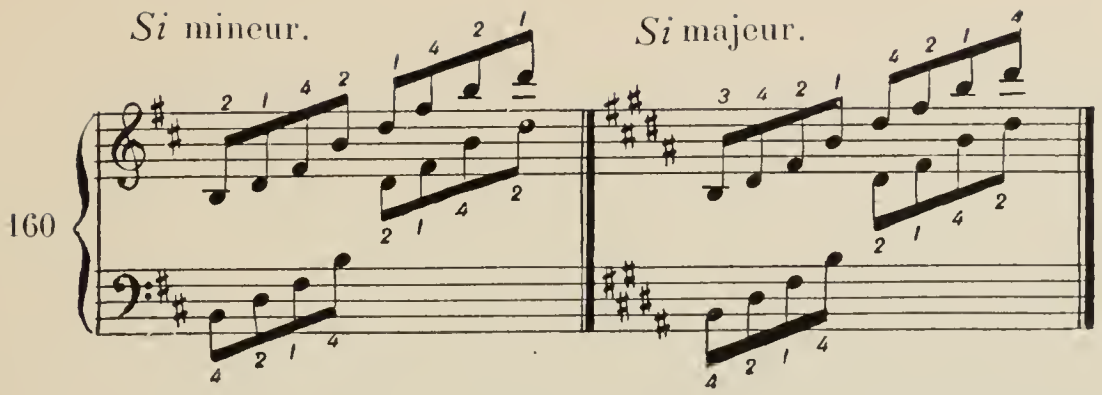
Mêmes doigtés pour

Ré majeur.
La majeur.
Mi majeur.
Do mineur.
Fa mineur.
Sol mineur.

159 

La ♯ mineur.

Si ♭ majeur.



Note. — *Pour le ton de* Si *majeur, on peut doigter aussi : main droite, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. — On pourra de même, et avec ces doigtés, s'exercer aux arpèges en sixtes, etc.*

ÉTUDE DES BATTERIES A 3 & 4 NOTES

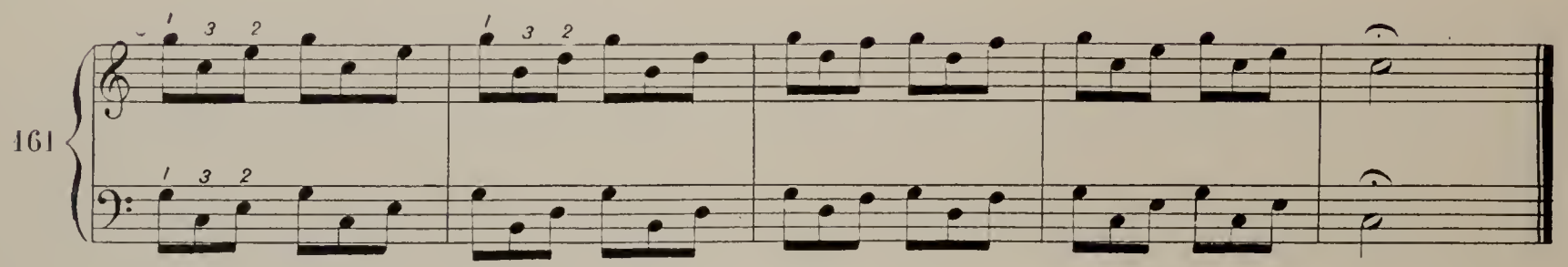
PRINCIPE : *Replacer toujours le plus de doigts possible à la fois sur les notes se suivant toutes, soit en montant soit en descendant.*

I° Batteries de 3 notes

161. — Placer 1, 3.

Avant de jouer 3, placer 2 et replacer 1 sur les notes à jouer (mais bien ensemble les 2e et 1er doigts).

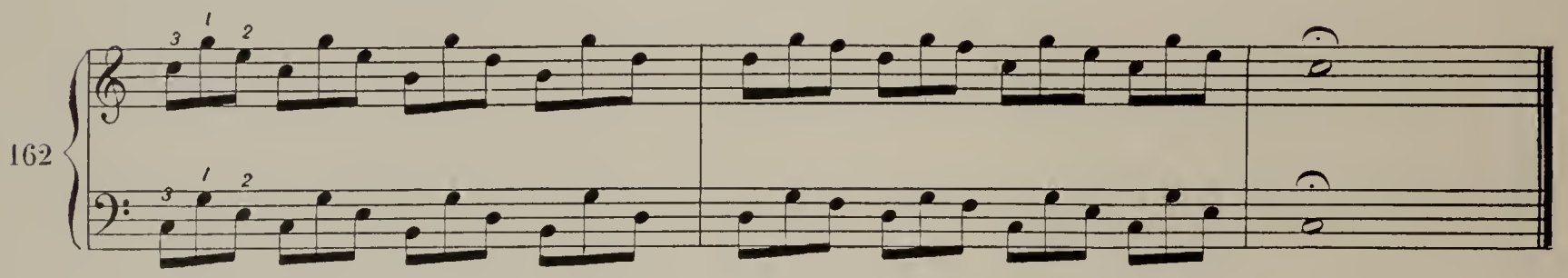
Avant de jouer 1, replacer 3, etc.



162. — Placer 2 doigts : 3 et 1.

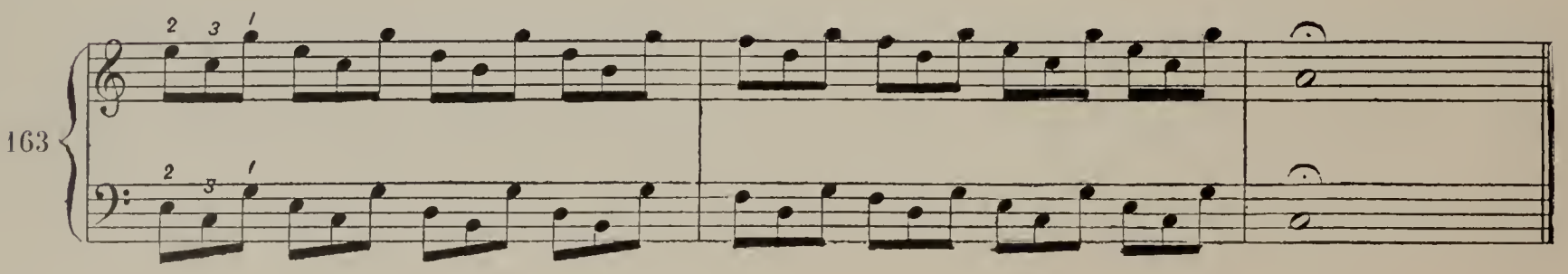
Avant de jouer 1, placer 2 et replacer 3.

Avant de jouer 3, replacer 1.

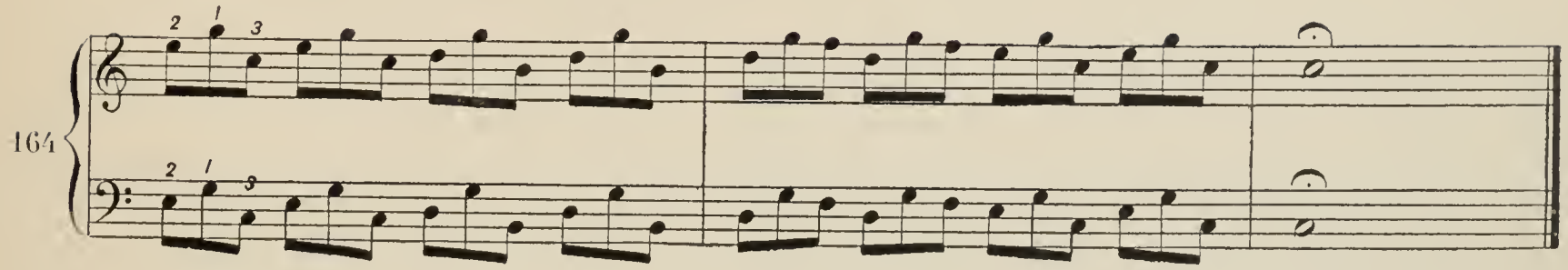


163. — Placer 2, 3.

Avant de jouer 3, placer 1 et avant de jouer 1, replacer ensemble 2 et 3.

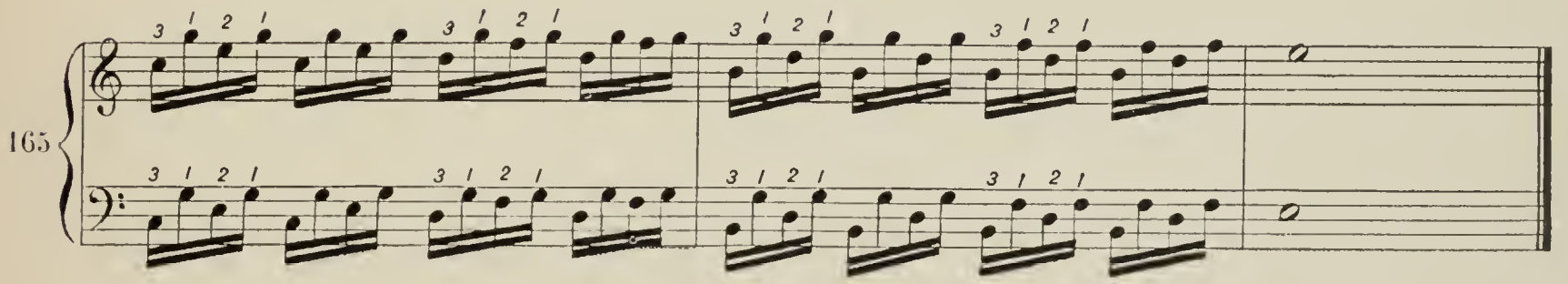


164. — Placer 2, 1.
Avant de jouer 1, placer 3.
Avant de jouer 3, replacer ensemble 2 et 1.

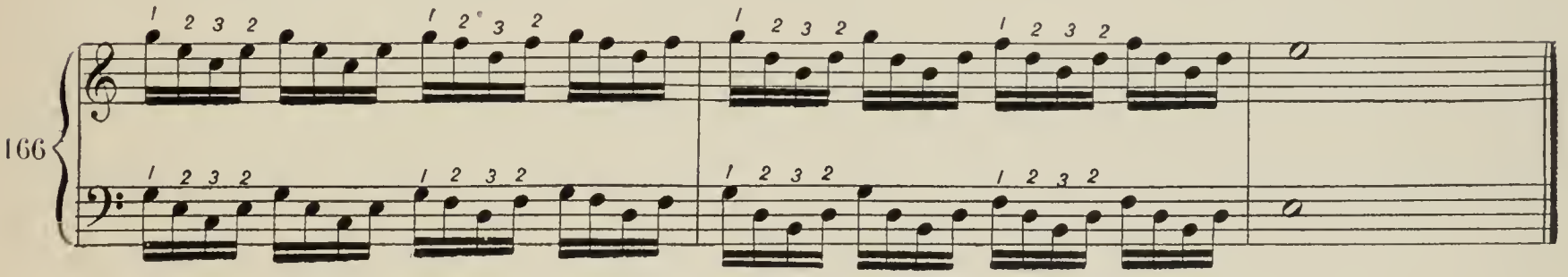


IIe Batteries de 4 notes

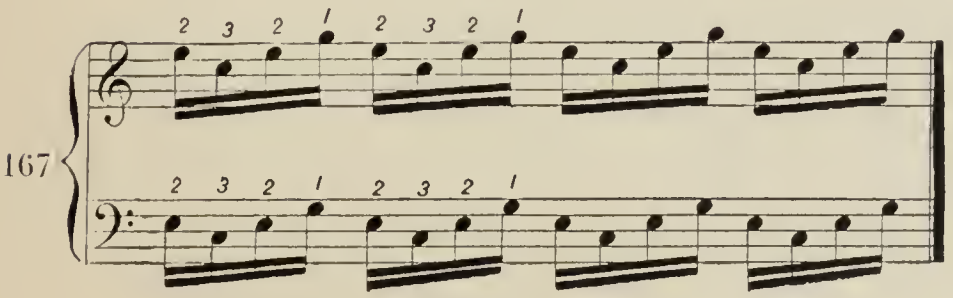
165. — Placer 2 doigts ensemble.
Avant de jouer 1, replacer 2.
Avant de jouer 2, replacer 1, etc.



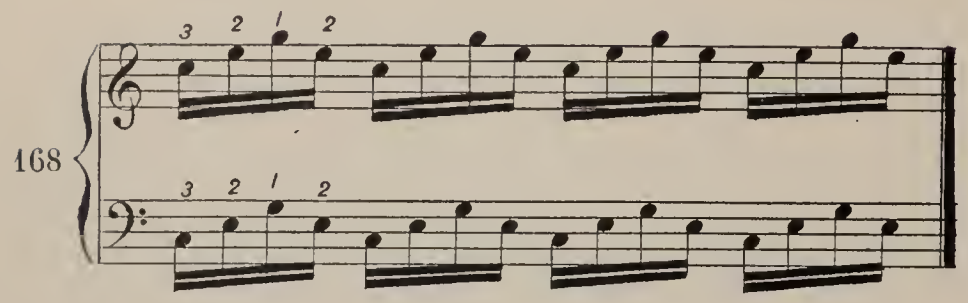
166. — Placer 3 doigts ensemble.
Avant de jouer 3, replacer 2, 1.
Avant de jouer 1, replacer 2, 3, bien ensemble.



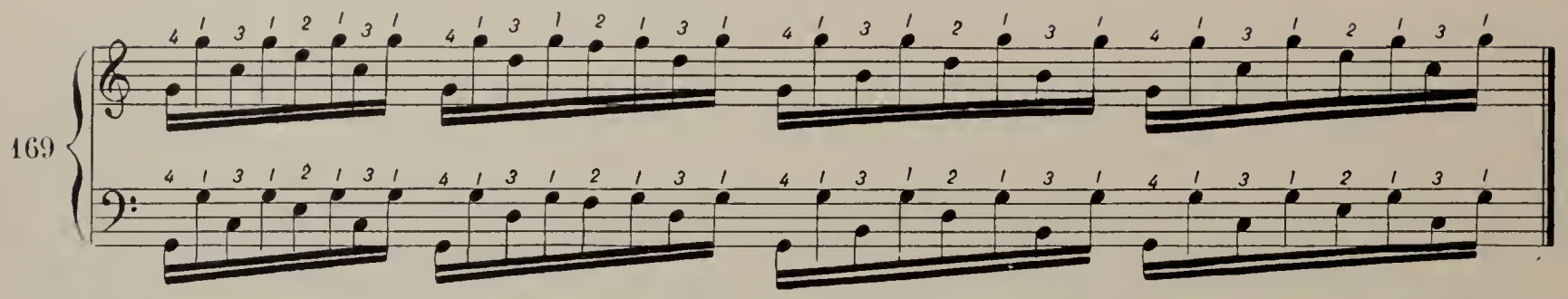
167. — Placer 2 doigts 2, 3.
Avant de jouer 3, replacer 2, 1.
Avant de jouer 1, replacer 2, 3, bien ensemble.



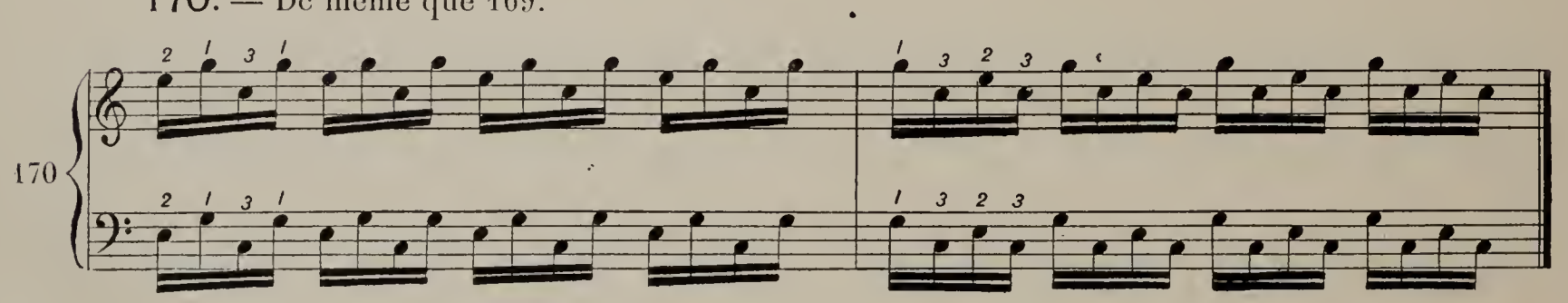
168. — Placer 3 doigts 3, 2, 1.
Avant de jouer 1, placer 2, 3.
Avant de jouer 3, placer 2, 1, bien ensemble.



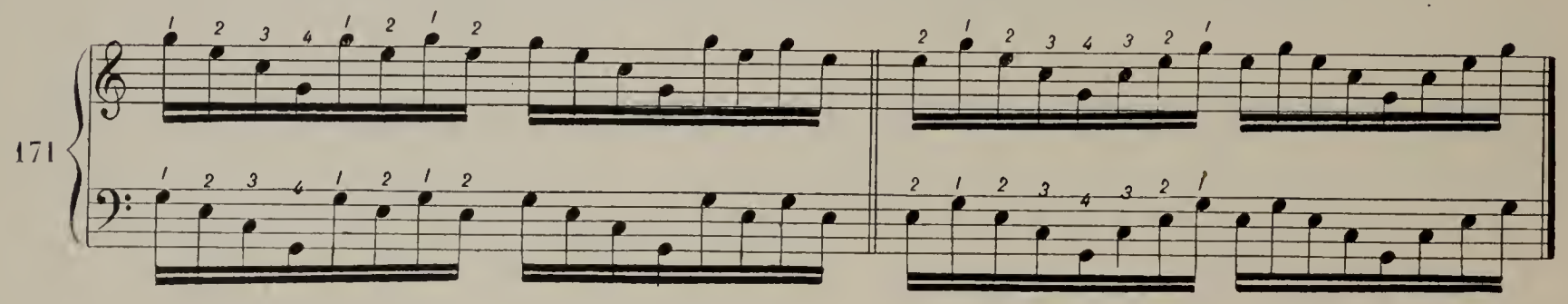
169. — Ne replacer chaque fois que le doigt qui va jouer.



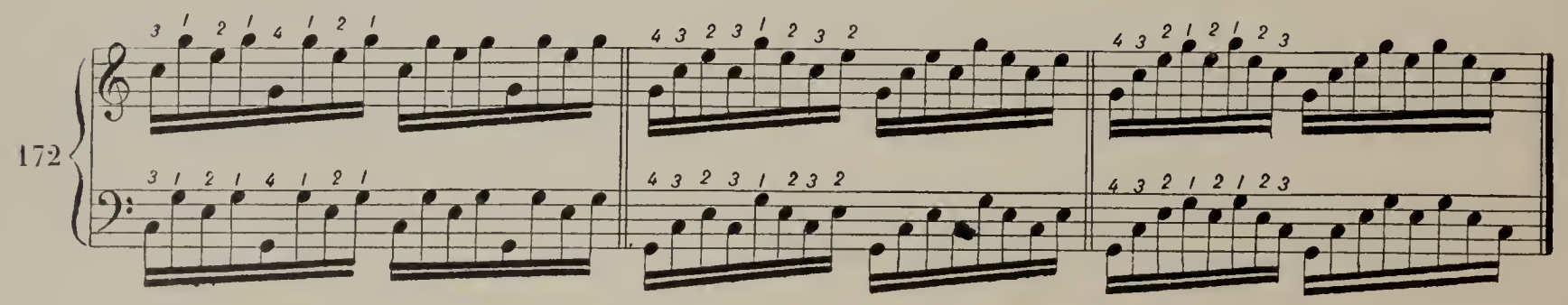
170. — De même que 169.



171. — Préparer chaque fois toutes les notes qui vont dans une même direction.



172. — De même que 171.



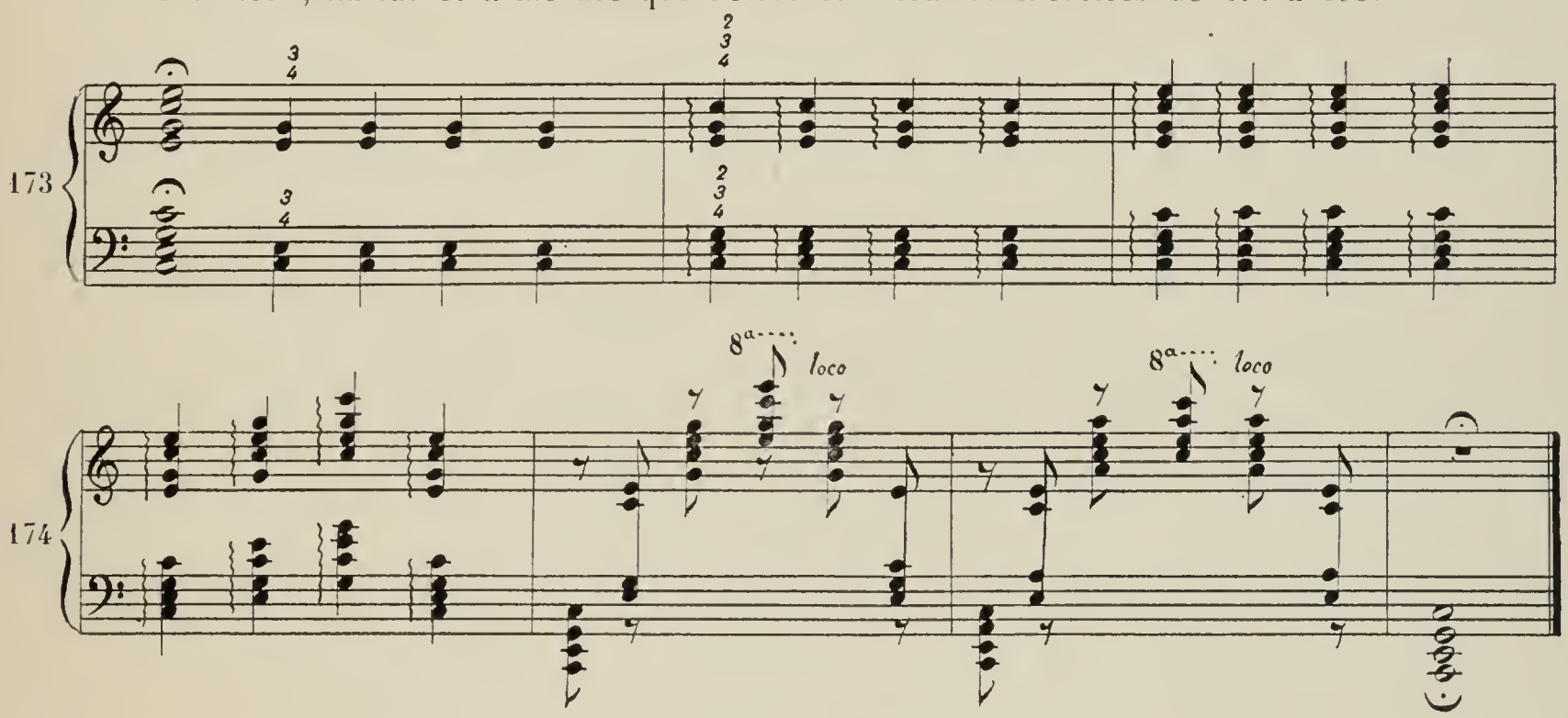
ACCORDS

La position de la main, pour prendre les accords de 3 et de 4 notes, doit permettre l'immobilité du poignet et de la main pendant le travail des doigts qui devront, en attaquant, se diriger vers la panme de la main. La sonorité part surtout des 3e et 4e doigts. Bien placer les doigts tous ensemble aux cordes, même si on arpège.

Un accord avec le signe de l'arpège }, s'arpège nettement, de façon à bien isoler chaque note en partant de la basse.

Un accord sans ce signe s'arpège également, mais insensiblement ; dans ce cas, l'arpège doit être très serré et faire l'effet d'un accord plaqué qui partirait cependant de la basse vers le haut.

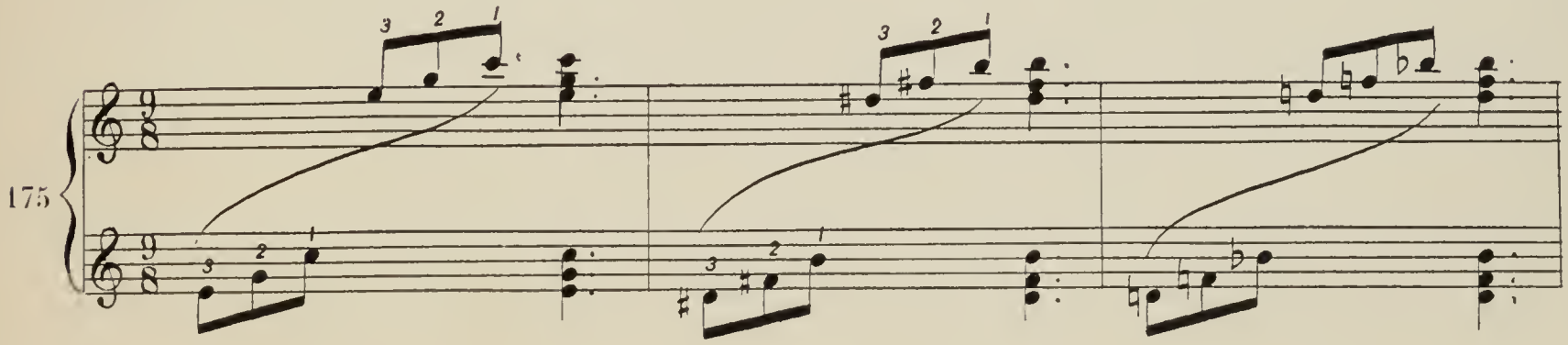
173-174. — Exercices de tenues : à faire d'abord en *ut* majeur, puis dans les différents tons, au fur et à mesure que l'élève étudiera les exercices de 173 à 195.



Ier Accords de 3 notes

1. — Exercices d'accords de 3 notes, conclusions d'arpèges montants.

175-178. — Passage des arpèges aux accords, le doigté de ceux-là conduisant au doigté de ceux-ci.



176

177

178

II. — Exercices d'accords de 3 notes, conclusions d'arpèges descendants.

179

180

181

182

183

III. — Exercices d'accords de 3 notes, conclusions d'arpèges montants, puis descendants.

Reporter vivement les doigts aux cordes pour arriver à rendre insensible le cinglement qui se produit au début quand on replace en hésitant les doigts sur les cordes qui vibrent encore.

184

185

186

187

188

189

Remarque. — *Dans tous les accords précédents, le pouce doit rester allongé vers le haut suivant la règle générale, aussi bien à la main droite qu'à la main gauche. Nous donnons ci-après des exemples de pareils accords pour les 2 mains. Doigté normal 3, 2, 1, sauf les exceptions indiquées, et pouce allongé vers le haut ainsi que l'indique la figure 1, page* XIX.

Note. — Ces accords écrits à la suite les uns des autres (190-196) sont sans relation entre eux. C'est un tableau d'exemples.

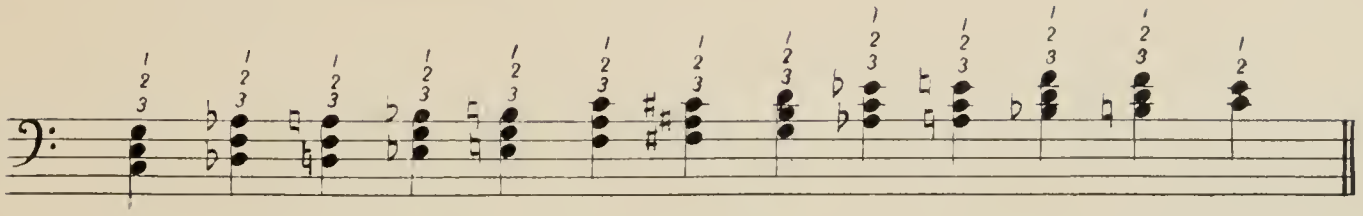
190-191. — Exemples : main droite.

190

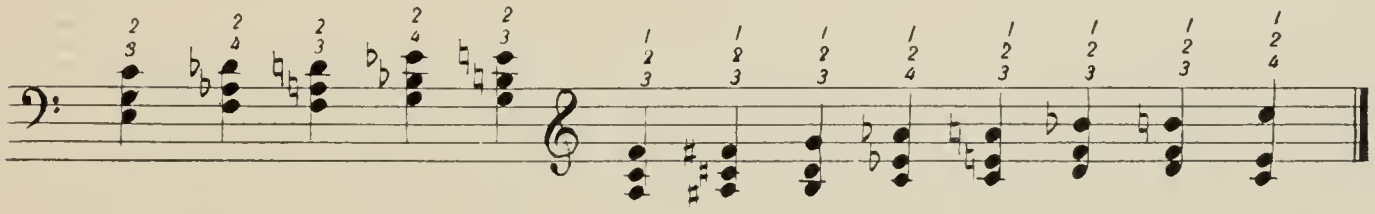
191

192-193. — Exemples : main gauche.

192



193



Il est des cas où il est utile de faire exception à la règle générale du pouce allongé vers le haut formant angle droit avec la ligne limitant la main à sa partie supérieure. Ces cas se présentent pour la main droite lorsque le pouce attaque une noire, quand l'un des 2 autres doigts ou les 2 autres doigts (3, 2) attaquent une blanche, et pour la main gauche lorsque le pouce attaque une blanche et que l'un des deux autres doigts ou les deux autres doigts attaquent une noire.

Dans ces cas-là, le pouce doit être placé à la hauteur du 2e doigt, être presque dans le même plan que lui et faire, avec la partie antérieure de ce 2e doigt, un angle presque nul.

Le pouce attaque d'ailleurs la corde de la même façon que s'il était allongé. (Fig. 3 et 4).

Fig. 3

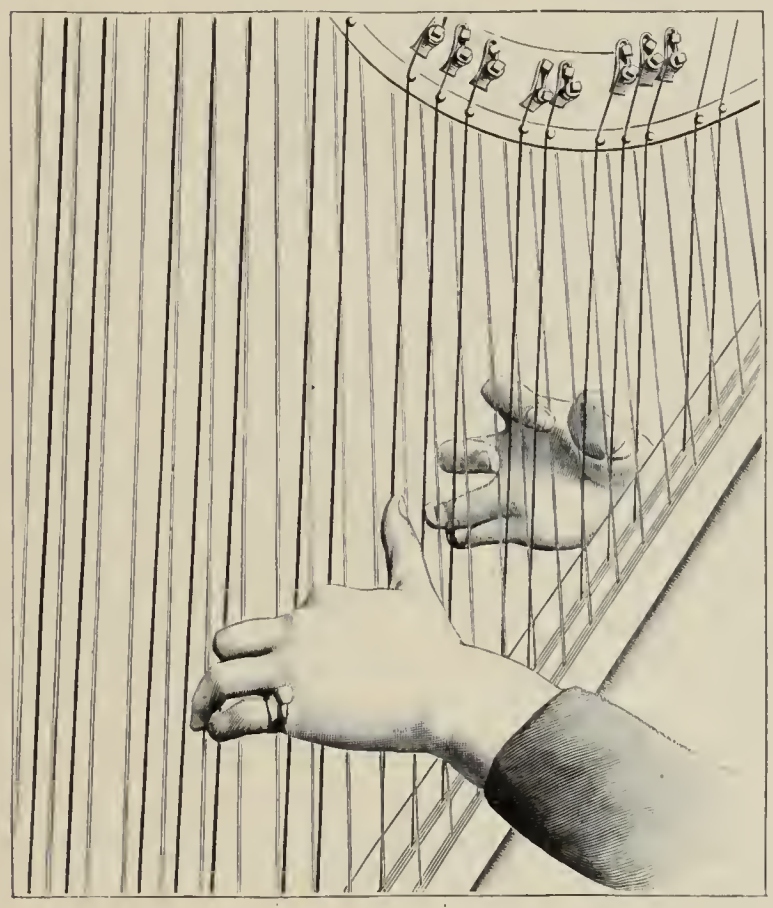
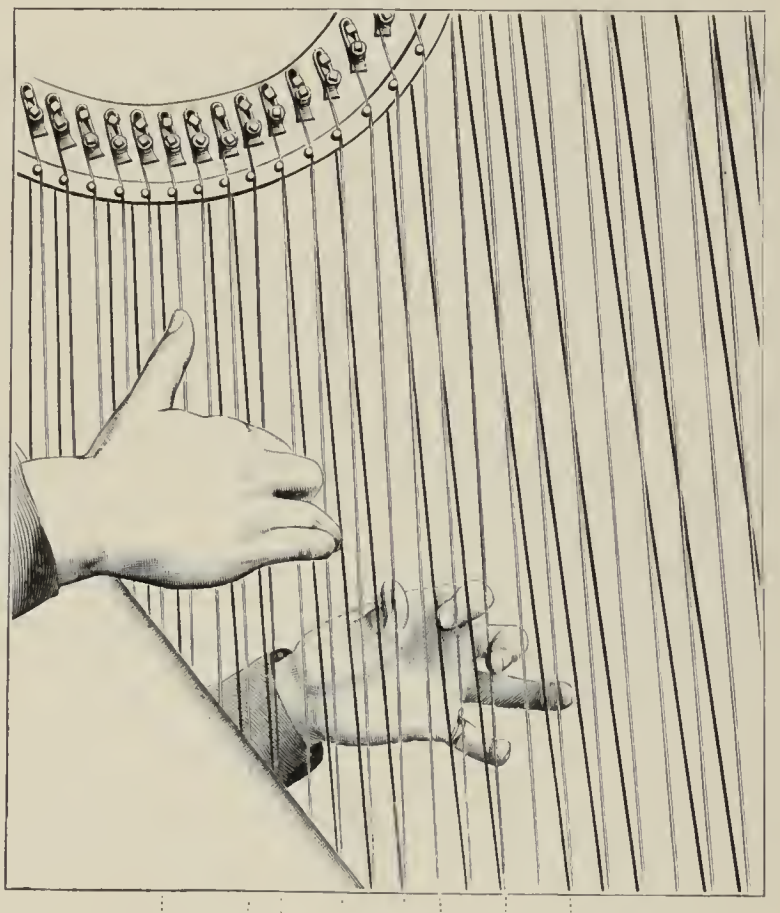
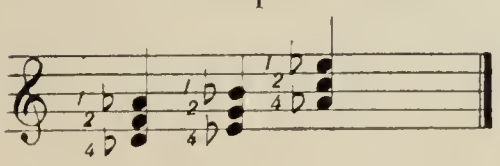


Fig. 4



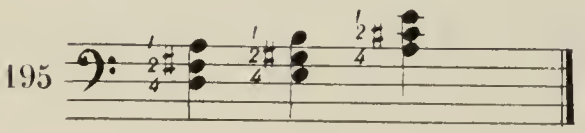
194. — Exemple : main droite.

194



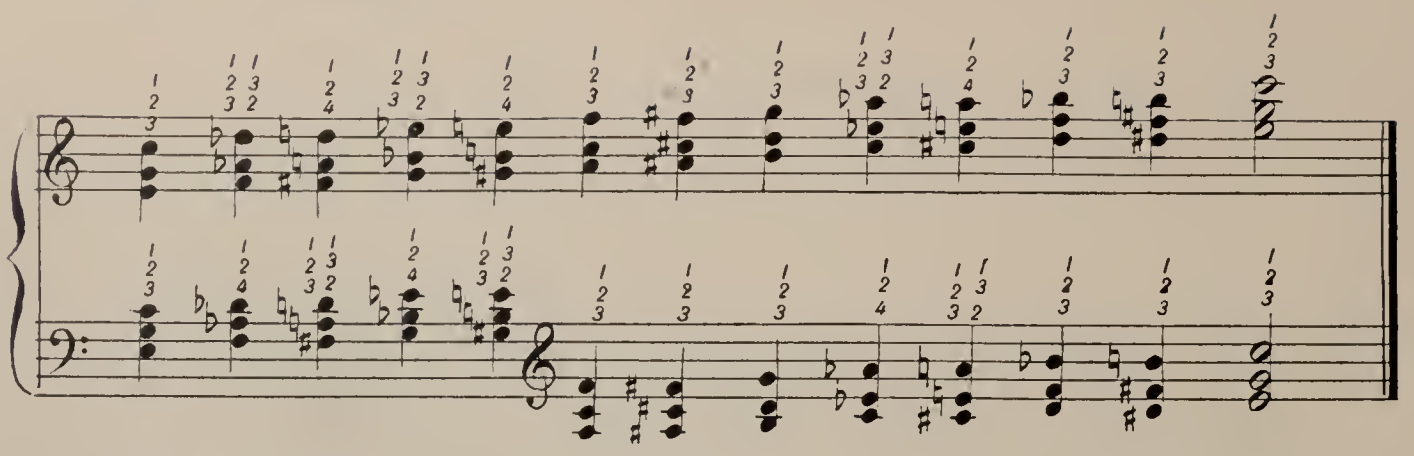
195. — Exemple : main gauche.

195



196. — Récapitulation.

196



II. Accords de 4 notes

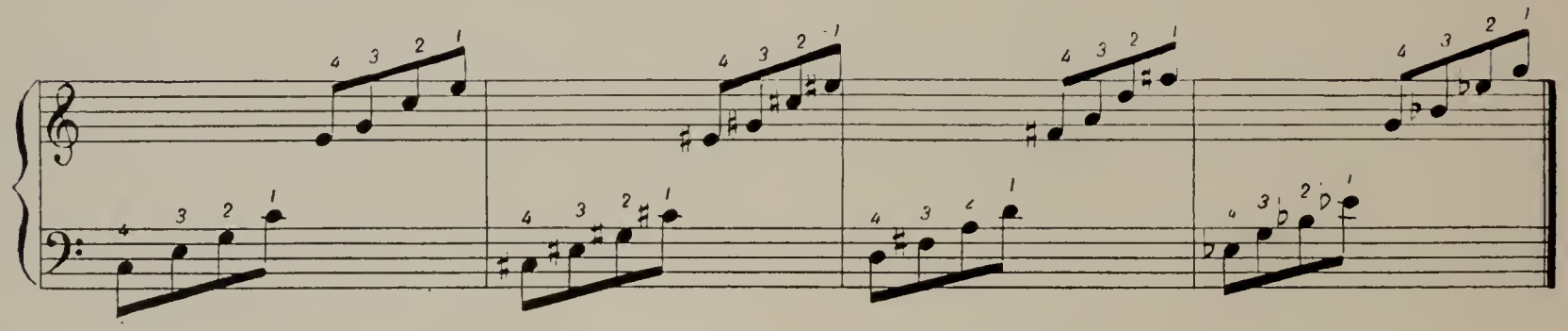
Principe. — En principe, les accords de 4 notes se feront avec le même doigté 4, 3, 2, 1 et pour les 2 mains. Mais souvent le doigté 3, 4, 2, 1, pour la main droite en particulier, sera beaucoup plus facile. (*Voir* à ce sujet, ce qui a été dit déjà page 30, relativement au doigté rationnel).

L'élève pourra donc essayer les différents doigtés qui se présenteront à sa pensée. Ces essais successifs constitueront un excellent exercice et un excellent moyen de se rendre compte des différences de sonorité obtenues, et des facilités spéciales d'exécution que présentera chaque doigté.

En particulier, nous indiquons à essayer, pour l'exercice 197, le doigté : main droite, 4, 3, 2, 1 — 3, 4, 2, 1 — 4, 3, 2, 1 — 3, 4, 2, 1. Main gauche, doigté identique.

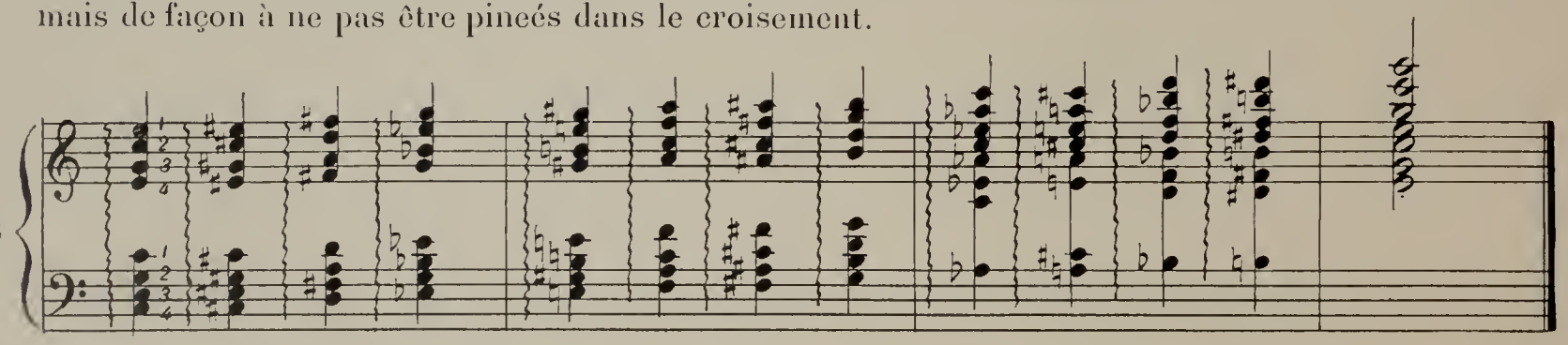
197. — I. Préparation aux accords de 4 notes par les arpèges correspondants.

197



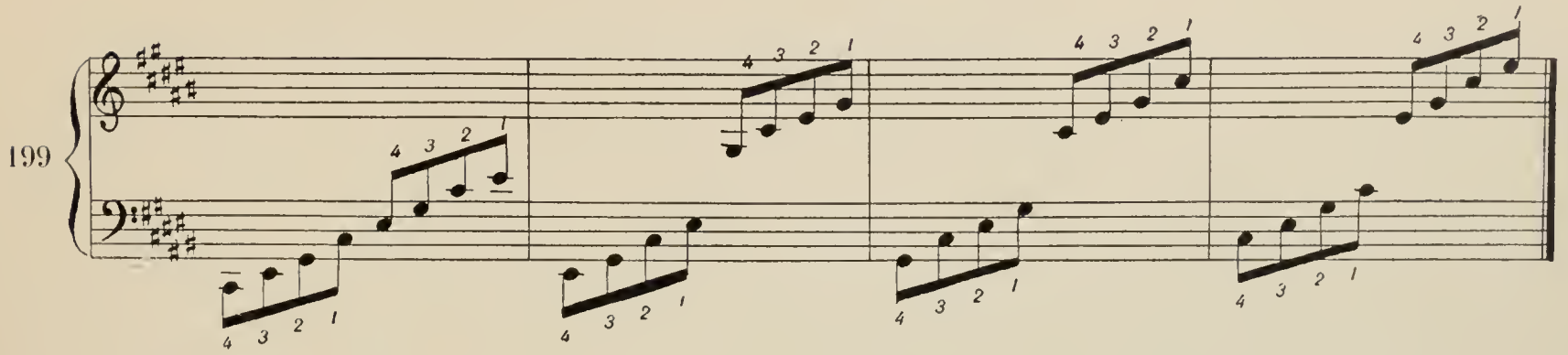
198. — Les doigts doivent toujours être très peu au-dessus et très peu au-dessous du croisement, mais de façon à ne pas être pincés dans le croisement.

198

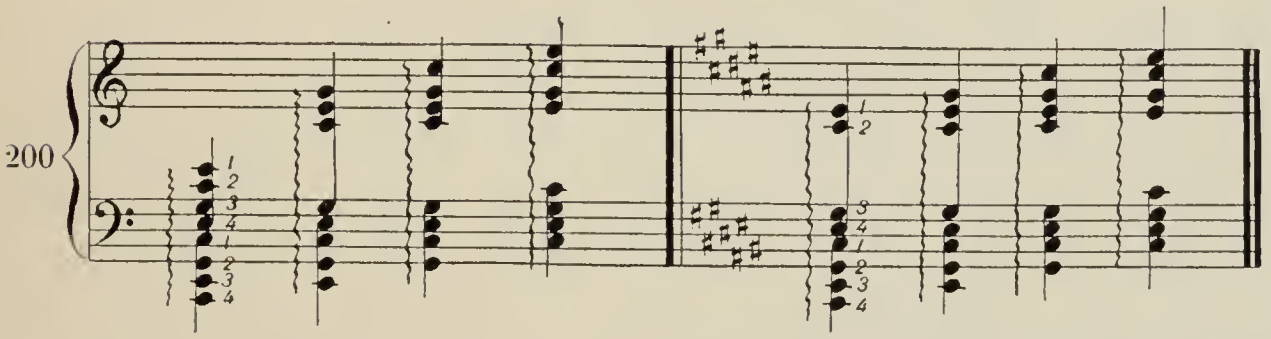


etc., à continuer chromatiquement.

199. — II. Préparation aux accords de 4 notes avec leurs renversements.



200. — Accords de 4 notes avec leurs renversements.



à continuer dans tous les tons, et même observation que plus haut relativement aux changements de doigtés — 3, 4, 2, 4 en particulier.

INTERVALLES

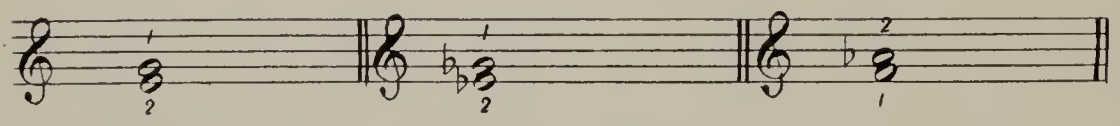
Règle. — Les intervalles de seconde, tierce et quarte se prennent avec le pouce et le 2e doigt.
Les intervalles de quinte et de sixte se prennent avec le pouce et le 3e doigt.
Les intervalles de septième et d'octave se prennent avec le pouce et le 4e doigt.

Tierces

Pour faire la tierce entre 2 cordes blanches, placer le pouce haut et le 2e doigt bas, de façon à former un angle droit entre le pouce et le 2e doigt ; de même pour 2 cordes noires. (*Voir* fig. 1 et 2).

Pour faire la tierce entre 1 corde blanche et 1 corde noire, placer le pouce à la hauteur du 2e doigt, à moins qu'il ne soit plus commode de placer le pouce sur la corde blanche et le 2e doigt sur la corde noire. (*Voir* fig. 3 et 4, page 49).

201

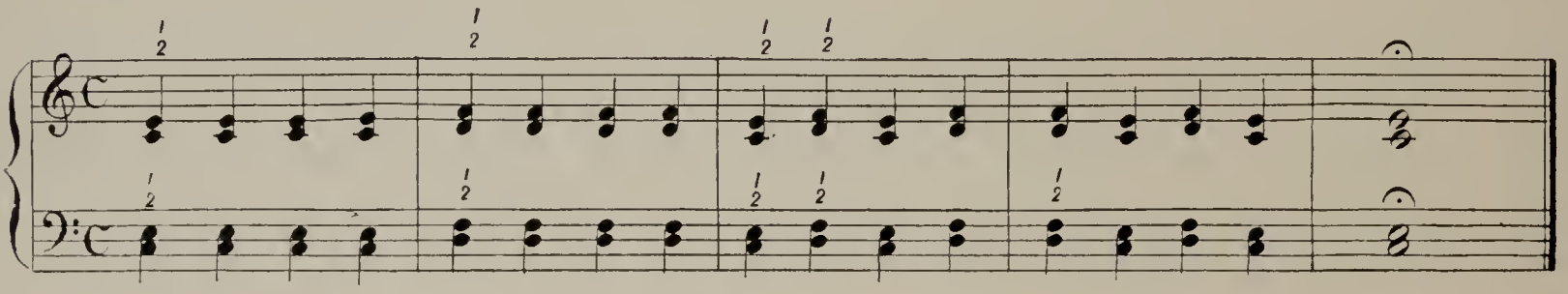


Ce qui précède constitue la règle générale applicable à une suite de tierces détachées. Mais il est clair qu'on peut également faire des tierces avec le doigté 2, 4 ou 4, 2 selon les cas et que ce doigté peut alterner avec le doigté 1, 3 ou 3, 1 pour obtenir facilement les liaisons des tierces.

Exercices préparatoires aux tierces. — Replacer les doigts aussitôt après l'attaque. Attaquer bien ensemble sans friser. Le bras n'a pas à bouger, seul le poignet fait un léger mouvement.

202. — *Doigté unique.*

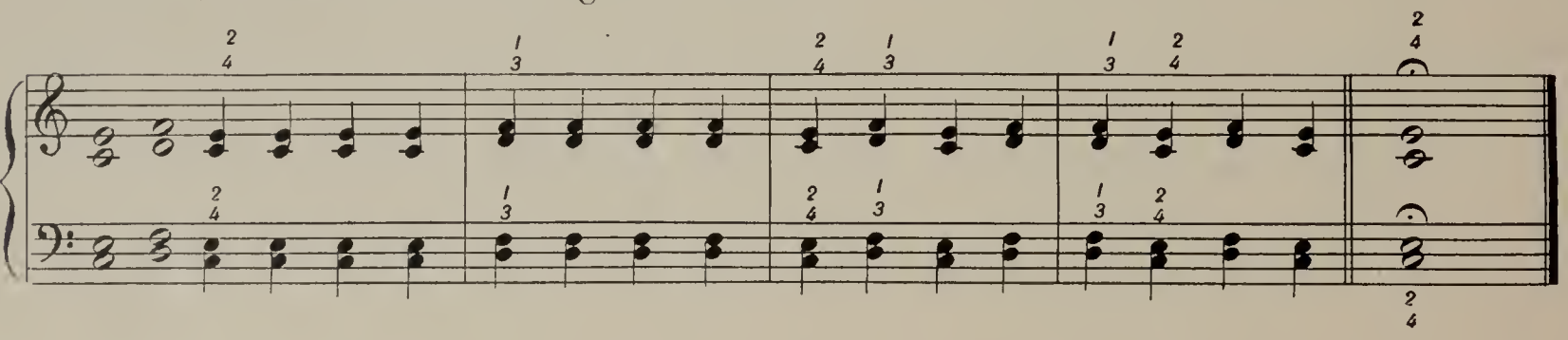
202

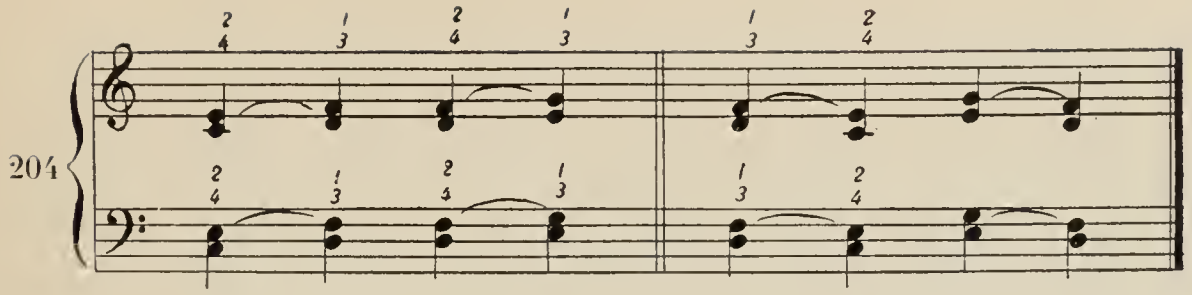


203-204. — *Doigté alterné.*

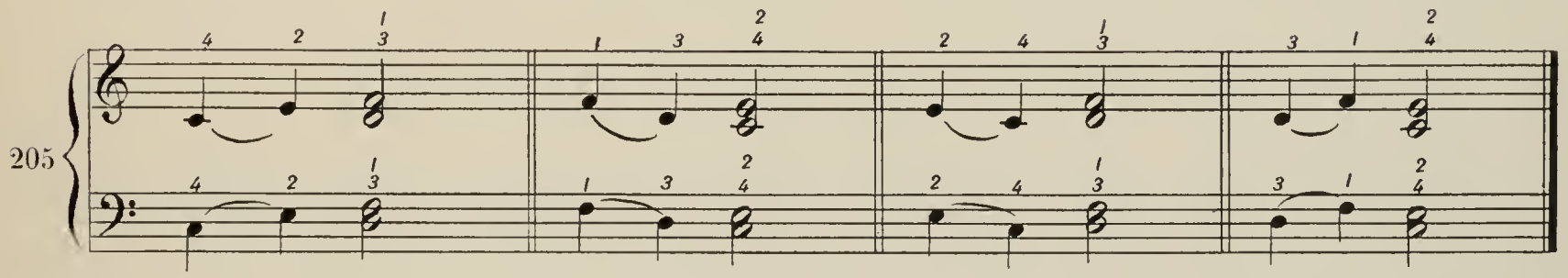
Replacer les doigts 1, 3 avant que 2, 4 n'aient attaqué et inversement. Il faut toujours, dans cet exercice, maintenir deux des doigts aux cordes.

203

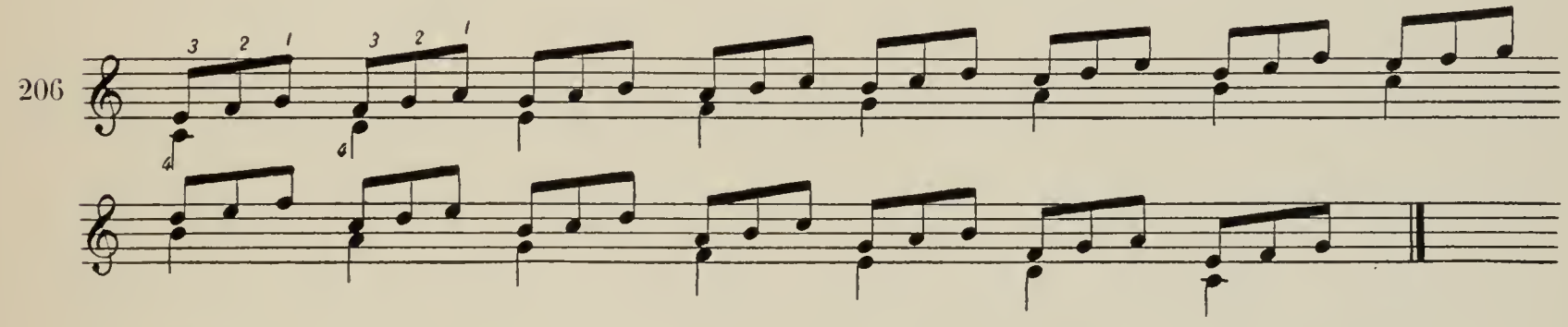




205. — Type d'exercice à faire sur l'étendue d'une octave en montant et en descendant, sans remettre, après l'attaque des 1er et 2e temps, les doigts sur les cordes qu'ils viennent de quitter.

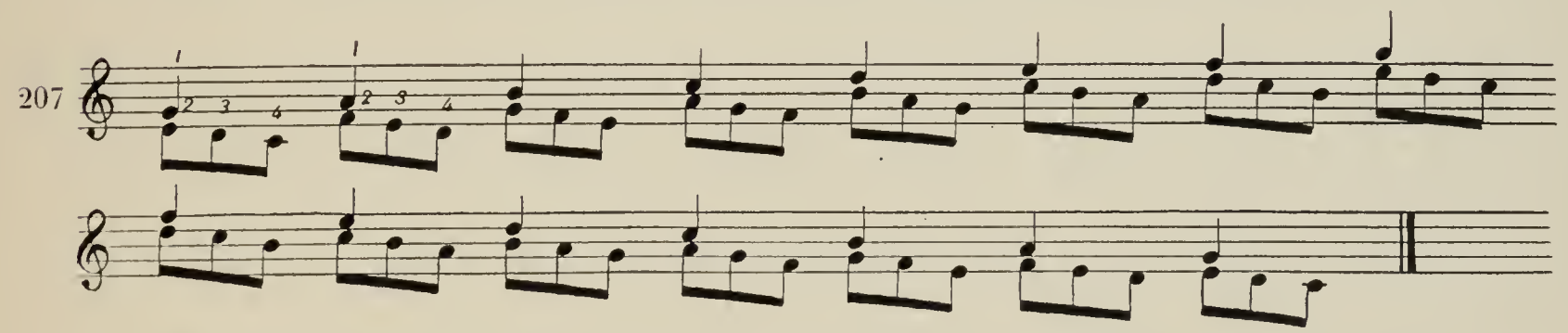


206. — En plaçant les quatre doigts à l'avance sur les cordes. Main droite.



Même exercice pour la main gauche à l'octave grave, puis les deux mains ensemble.

207. — En plaçant les quatre doigts à l'avance sur les cordes. Main droite.

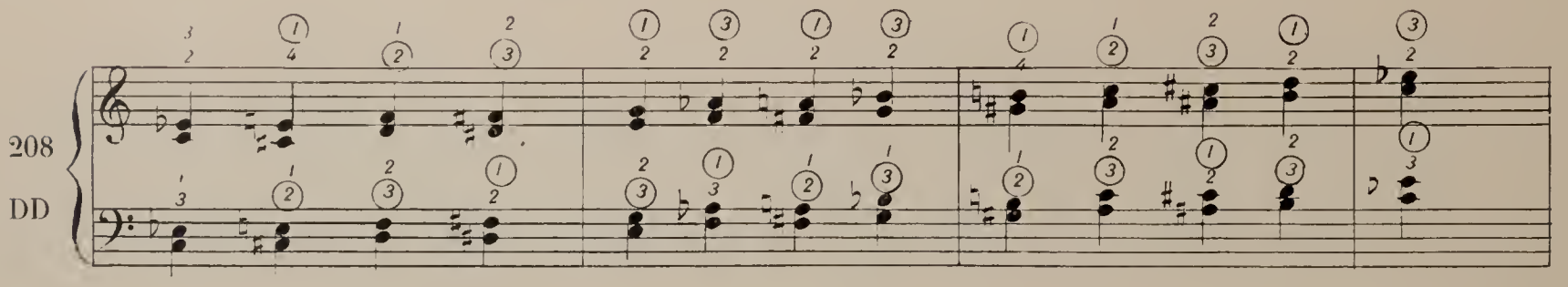


Même exercice pour la main gauche à l'octave grave, puis les deux mains ensemble.

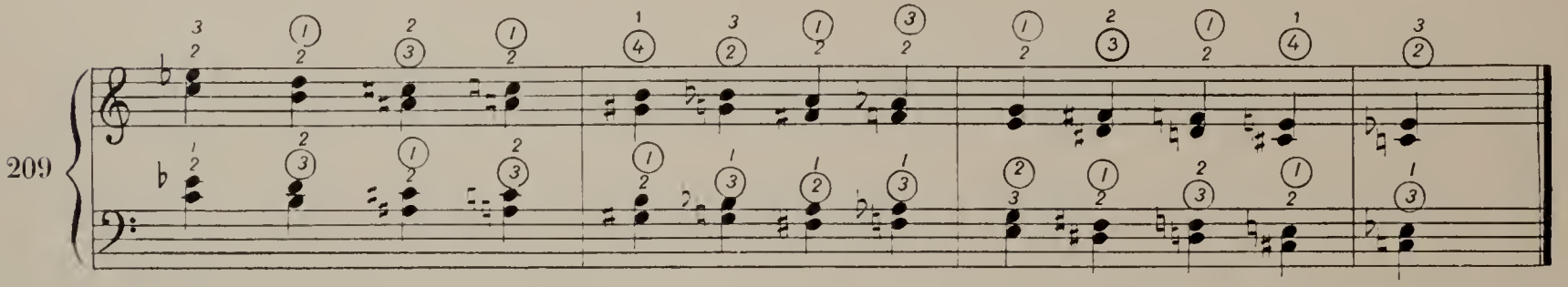
208-209. — Liaisons de tierces. — Dans ces exercices, on devra, avant l'attaque d'une tierce, porter à la corde de l'intervalle suivant, le doigt dont le rang est entouré d'un cercle. Ainsi, avant de jouer *Do, Mi* ♭ avec 2, 3 à la main droite, on doit placer (1) à la corde *Mi* naturel. Avant d'attaquer *Mi, Do* ♯ avec 1, 4, porter (2) à la corde sur le *Ré*. Avant de jouer *Ré, Fa,* porter (3) à la corde, sur le *Ré* ♯ etc.

208

DD

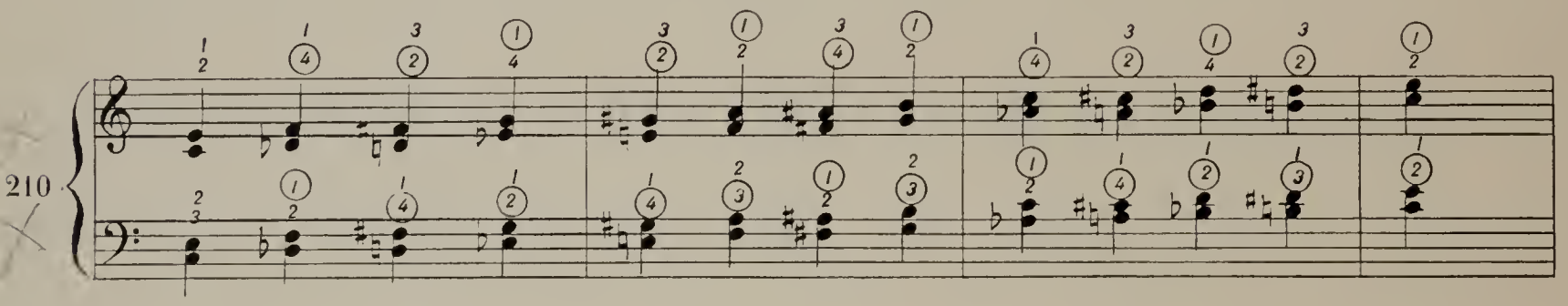


209

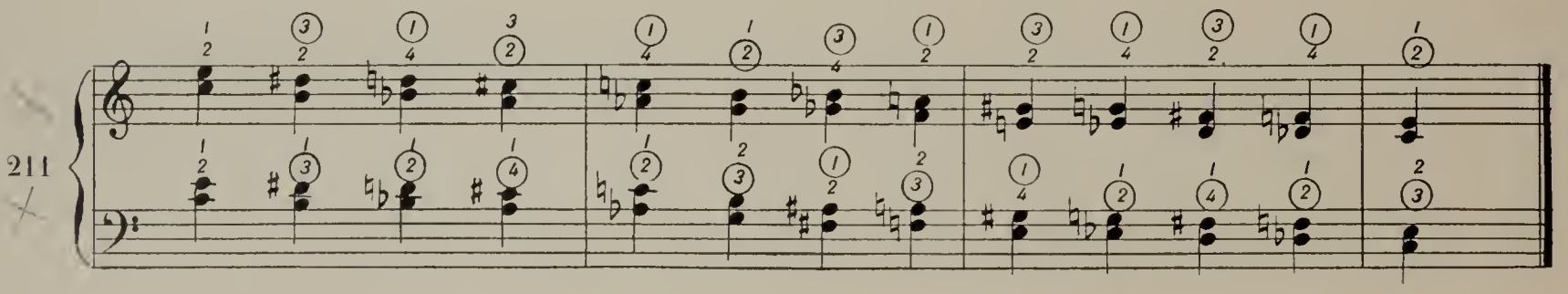


210-211. — Bien observer que les doigts placés sur les cordes doivent être toujours, soit un peu au-dessus, soit un peu au-déssous du croisement, pour ne pas toucher les cordes voisines.

210



211



212-217. — Récapitulation des exercices de tierces.

212

213

214

215

216

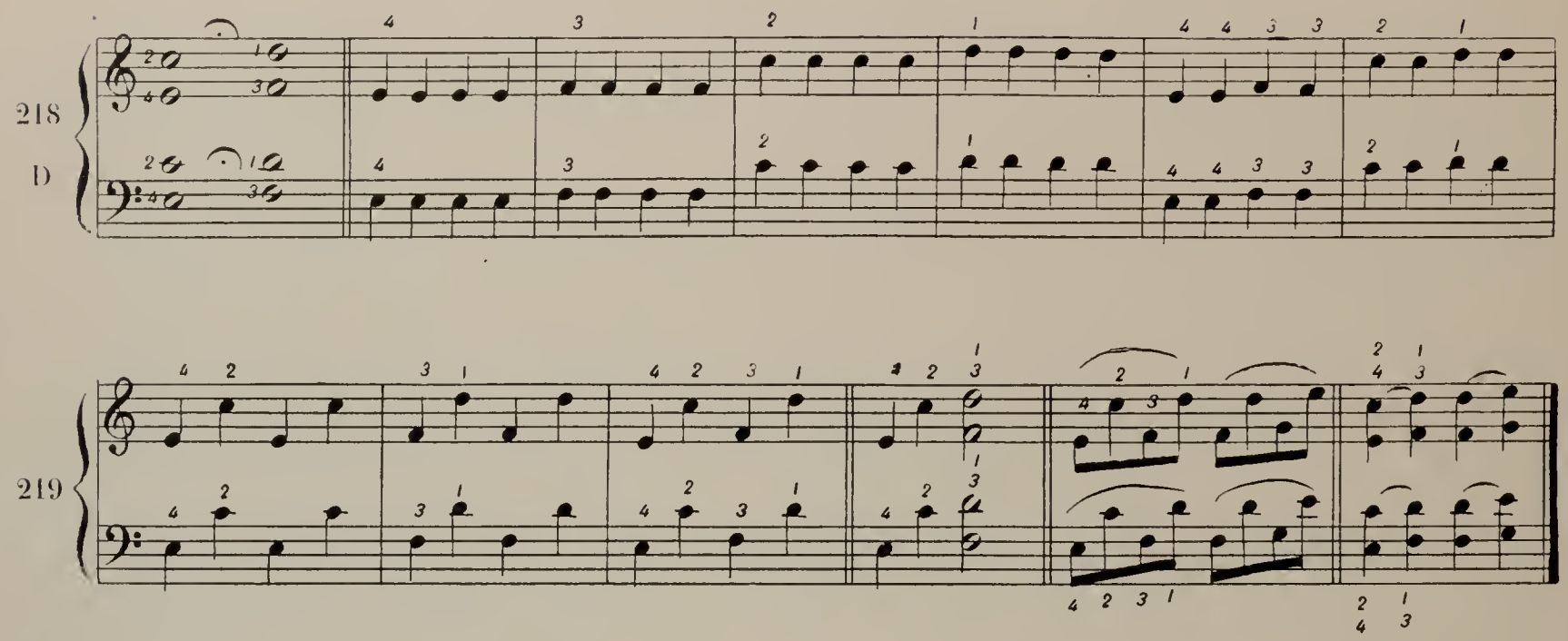
217

Sixtes

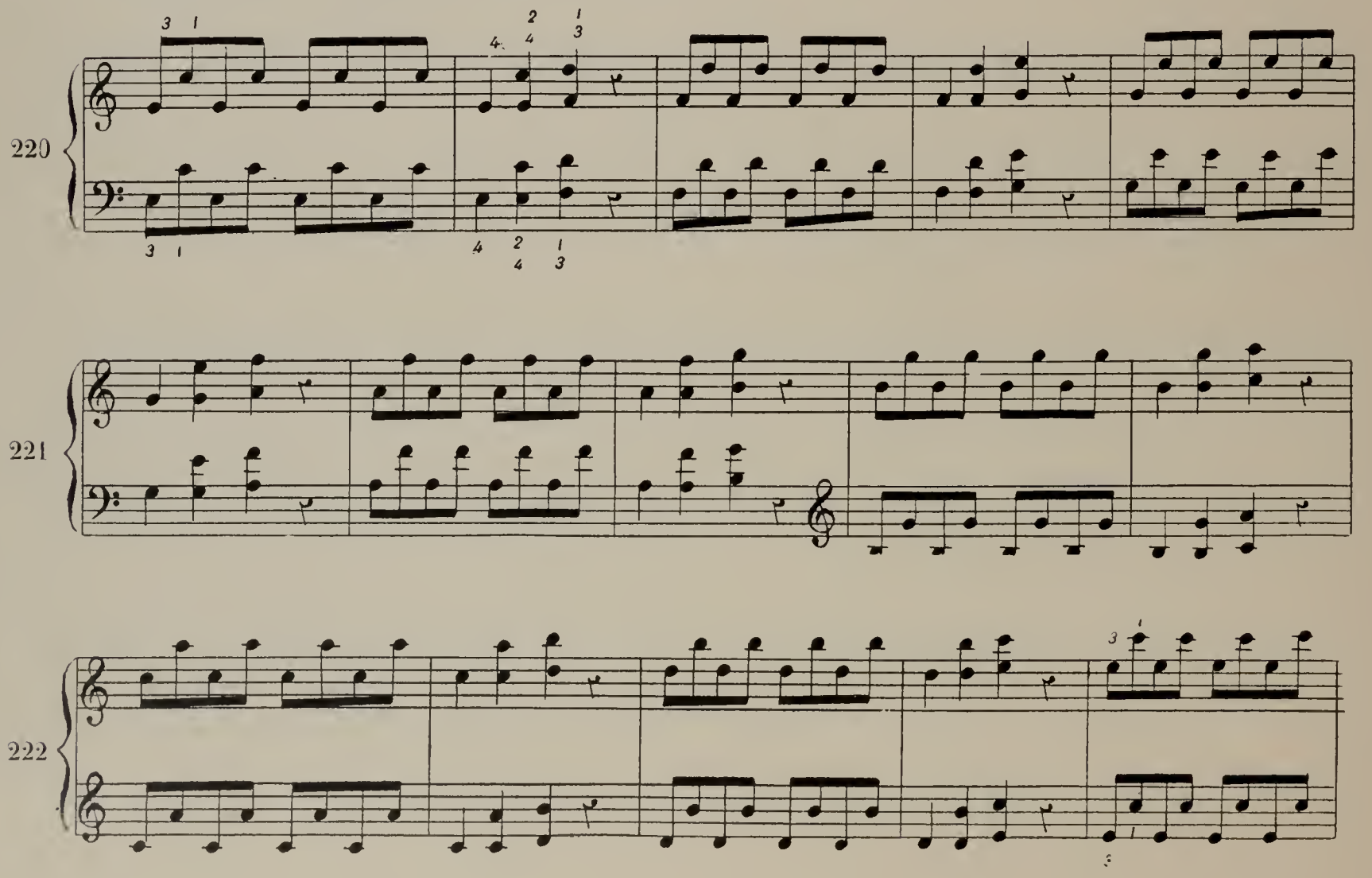
Les sixtes se prennent toujours avec le pouce et le 3e doigt, quelles que soient les notes, et en inclinant vers la paume de la main les doigts qui ne jouent pas. Répéter 3 fois chaque mesure.

218-219. — 1° Exercices de tenues. Placer les 4 doigts aux cordes et replacer à la corde chaque doigt dès qu'il a joué.

Ces exercices présentent quelques difficultés au début.



220-225. — Exercices de sixtes.



223

224

225

226. — Exercice pour acquérir la souplesse des poignets et préparer les octaves. — Répéter chaque mesure 10 fois, d'abord les mains séparées, puis ensemble. — Puis varier dans tous les tons.

226

Octaves

Les octaves se prennent toujours avec le pouce et le 4ᵉ doigt, en ayant soin d'incliner vers le creux de la main les doigts qui ne jouent pas.

Pour bien faire sonner une octave, il faut appuyer fortement sur les cordes, surtout avec le 4ᵉ et arpèger toujours dans la basse afin d'éviter les frisements. Bien écarter par le 4ᵉ la corde du plan des cordes, et produire, par le pouce, même mouvement sur l'octave supérieure ; l'attaque oblique par le 4ᵉ amènerait des frisements qu'évite cette attaque hors du plan des cordes. Dans les attaques de notes basses se succédant chromatiquement, il faut que la main, en se portant aux notes à attaquer, étouffe par frôlement, sans bruit, les cordes qui viennent d'être attaquées. Ce

principe bien appliqué amène peu à peu à la suppression de l'emploi de la pédale d'étouffoir dans presque tous les cas. (*Voir* ce qui est dit page XV).

227

228

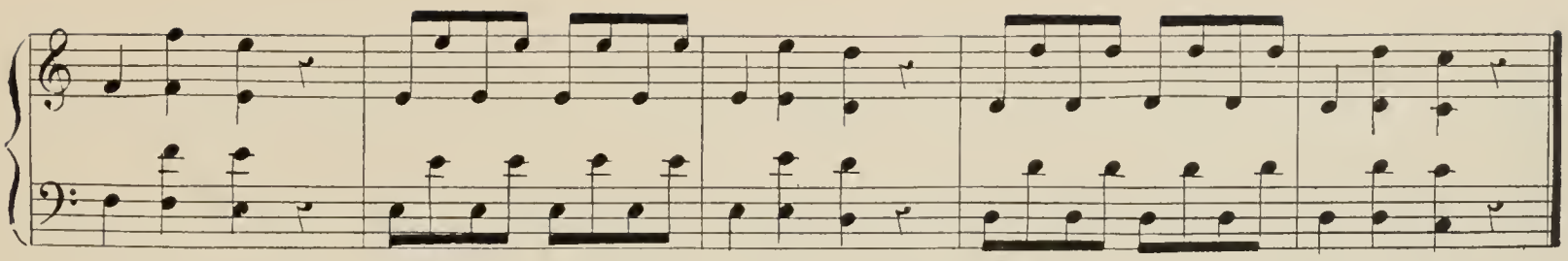
229

230

231

232

233

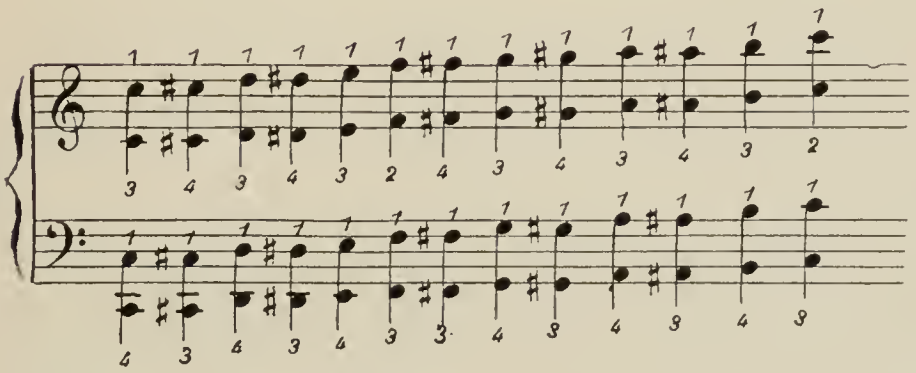


Gamme chromatique en octaves aux deux mains.

Le doigté adopté comporte :

Pour la main droite : 1, 4 pour les notes noires ; 1, 3 pour les notes blanches.
Pour la main gauche : 1, 3 pour les notes noires ; 1, 4 pour les notes blanches.

234



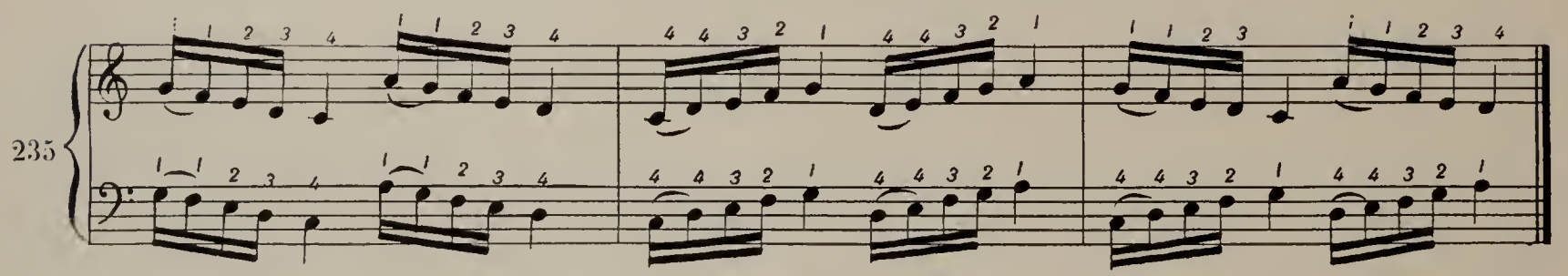
On peut ainsi, avec ce doigté, préparer en montant le doigt suivant à jouer, qui sert alors de point d'appui au pouce. En descendant, le pouce peut glisser facilement d'une note à l'autre.

DIVERS EFFETS DE SONORITÉ
propres à la Harpe

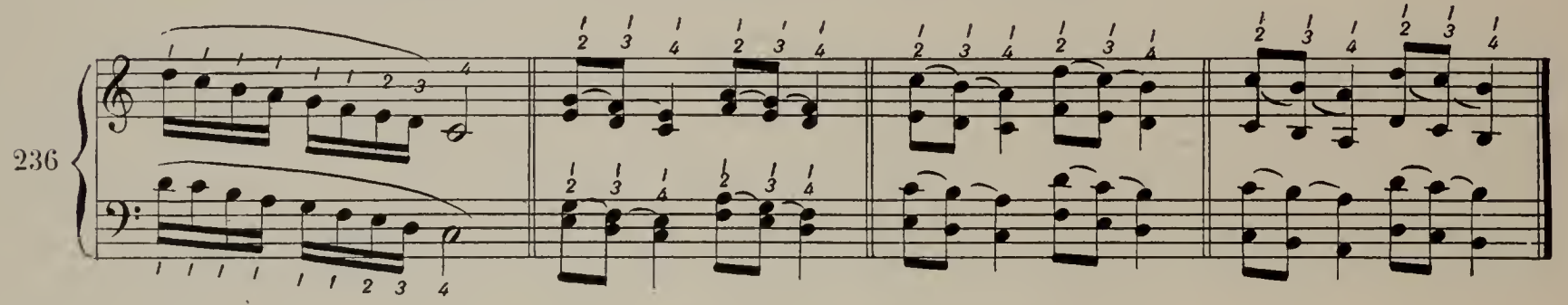
Coulées ou notes glissées

Lorsqu'un doigt attaque une corde en l'échappant dans le plan des cordes, il *coule* cette note sur laquelle il *glisse* et vient rencontrer la note voisine qu'il peut alors attaquer, s'il le faut, avec l'articulation ordinaire.

235. — Exercices à faire sur l'étendue d'une octave.
Le pouce glisse d'autant plus facilement qu'il est placé très haut.

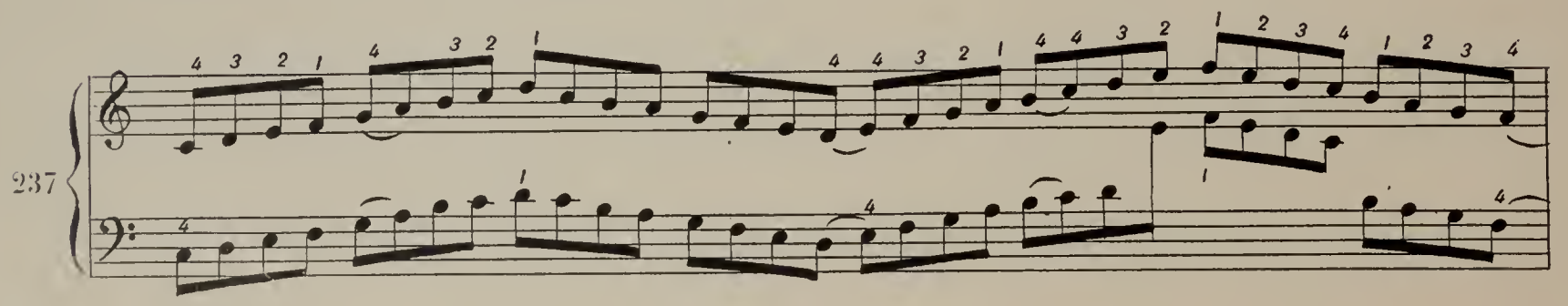


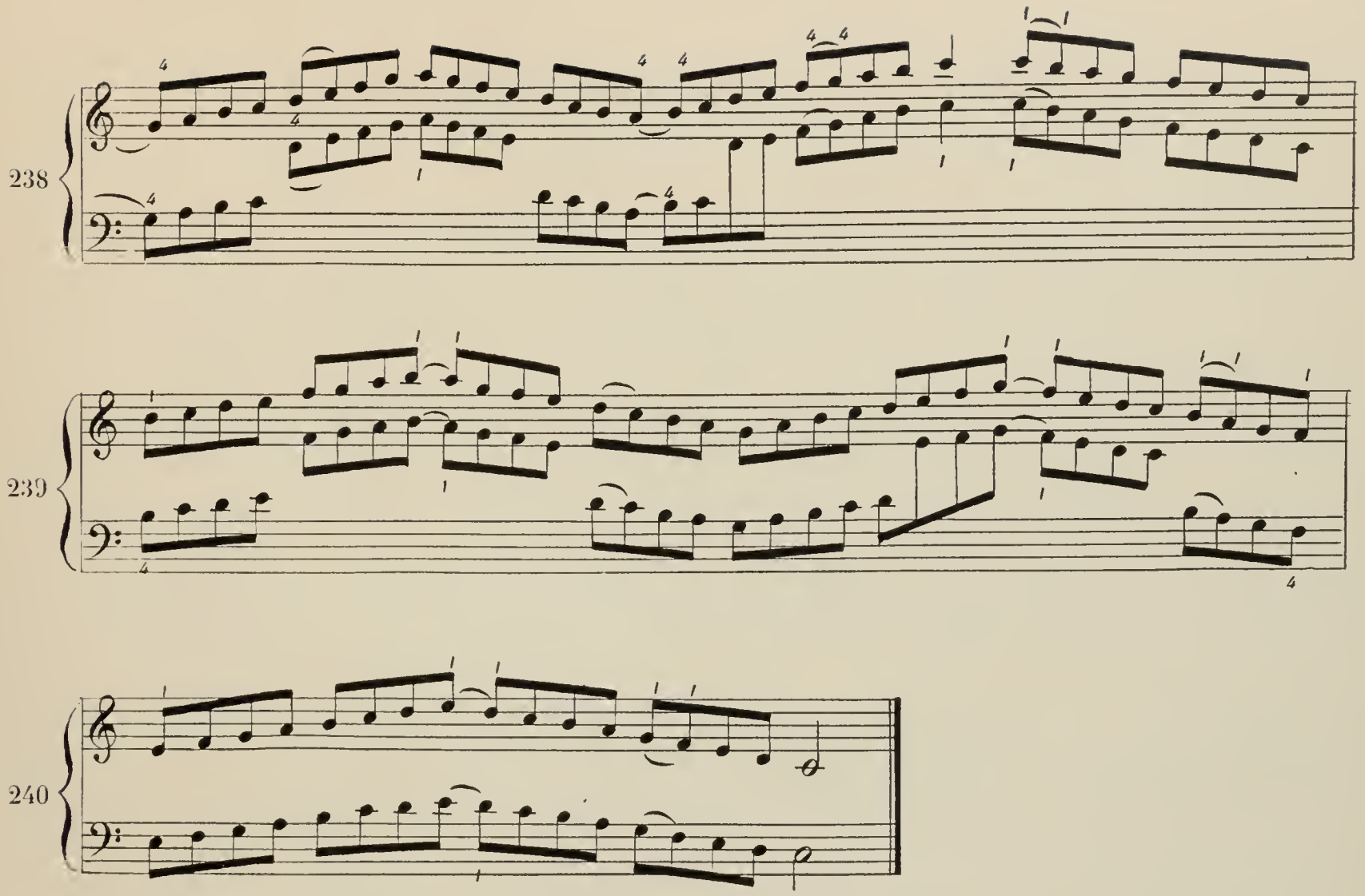
236. — Tierces glissées. — Sixtes glissées. — Octaves glissées.



Pour la main gauche, garder le doigté marqué pour la main droite.

237-240. — Notes glissées par le pouce et le 4e.





Glissando

Une suite de notes ainsi glissées dans une tonalité bien définie constitue le *glissando*. On peut faire, sur la harpe sans pédales, ainsi qu'au piano, un glissando sur la gamme d'*ut* majeur en glissant toutes les notes qui ne sont pas noires.

Pour les autres tonalités, un appareil pourrait être adjoint à la harpe pour étouffer toutes les cordes autres que celles constituant l'accord qu'on désire faire vibrer. L'incommodité d'un mécanisme quelconque a fait arrêter les études dans cette voie et les harpistes ont pu, dans tous les cas, en doigtant le trait de *glissando*, le faire en roulements très rapides et de l'effet le plus agréable. En divisant entre les 2 mains les notes à faire vibrer, la difficulté de l'articulation très rapide disparaît et le résultat est très satisfaisant.

Les exemples suivants où sont doigtés, en les divisant entre les deux mains :

1° Toutes les gammes majeures ;

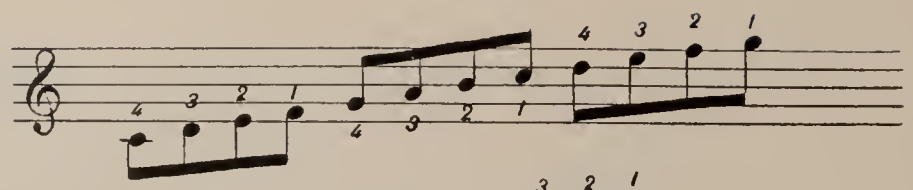
2° Toutes les gammes mineures ;

3° Une série d'arpèges ou d'accords écrits dans les œuvres publiées pour harpe à pédales, permettront de chercher et de trouver, dans d'autres cas, les doigtés qui rendront possible le jeu rapide donnant un effet très voisin de la glissade que les auteurs désignent sous les noms de *glissando*, *sdrucciolando*.

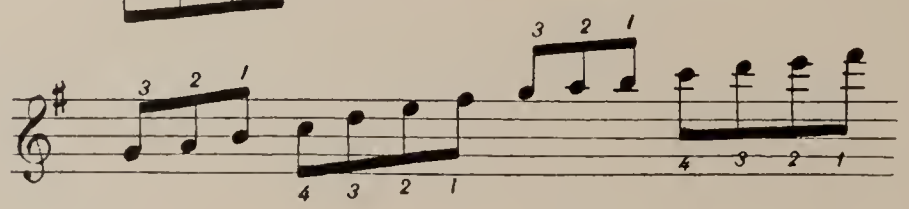
Nous appellerons cet effet un effet de *roulement*.

241-252. — Gammes majeures en roulements.

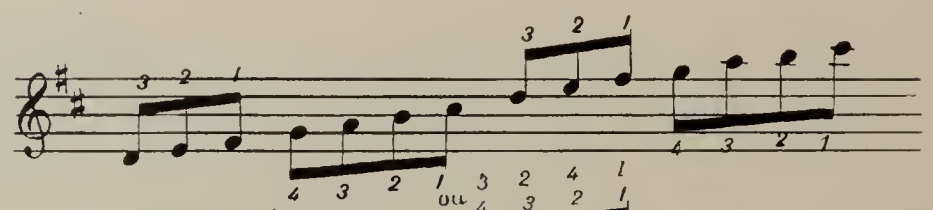
241 Gamme en *Ut* majeur



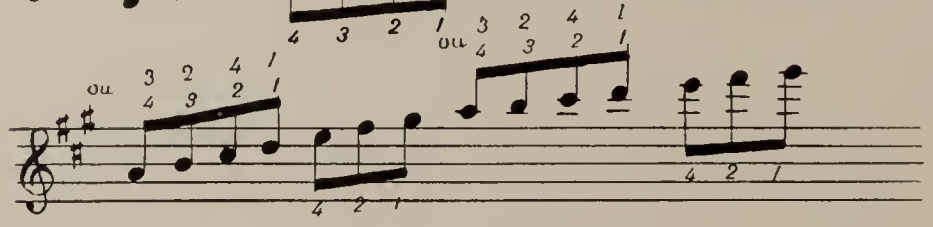
242 Gamme en *Sol* majeur



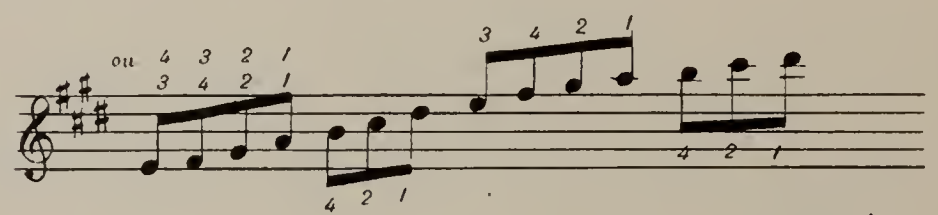
243 Gamme en *Ré* majeur



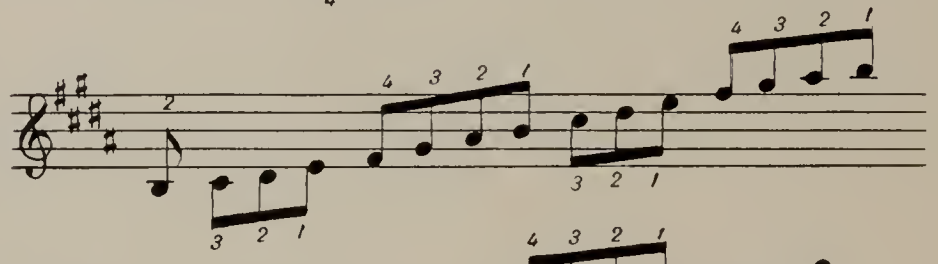
244 Gamme en *La* majeur



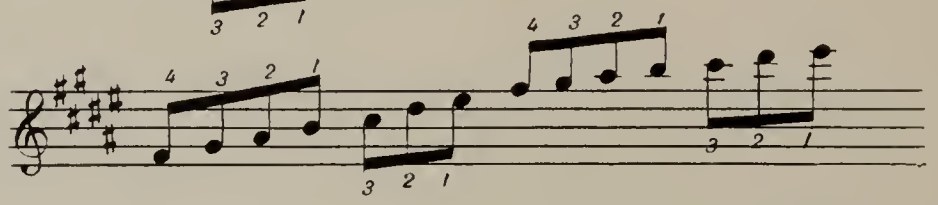
245 Gamme en *Mi* majeur



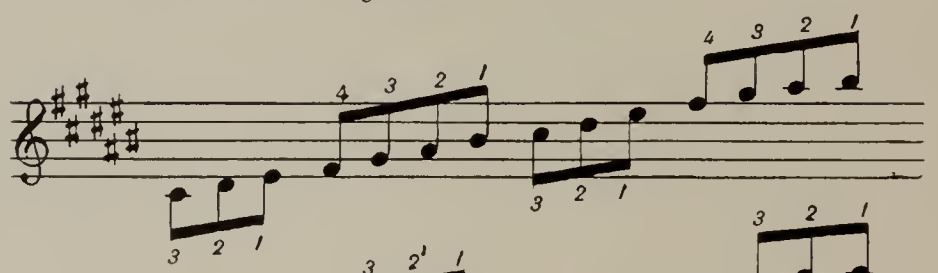
246 Gamme en *Si* majeur



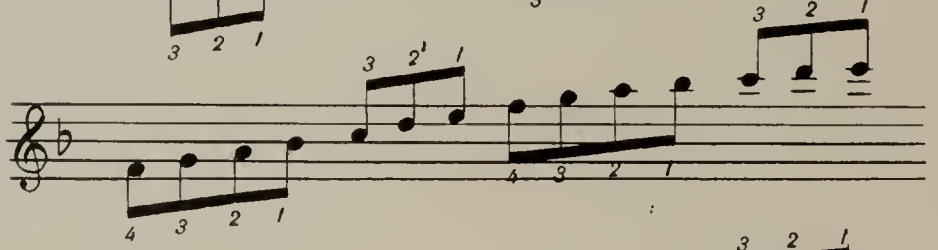
247 Gamme en *Fa* ♯ majeur



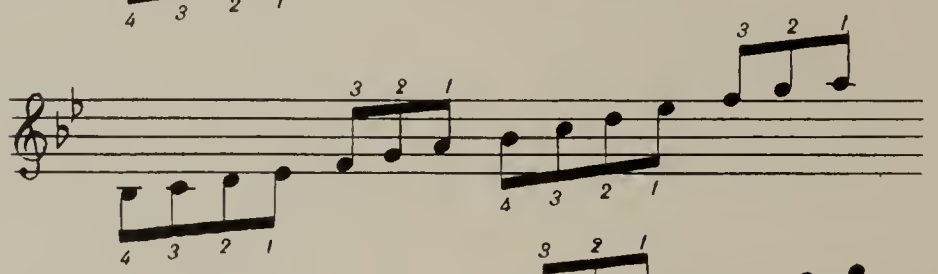
248 Gamme en *Do* ♯ majeur



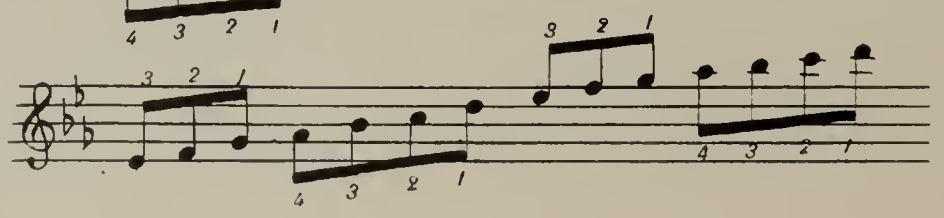
249 Gamme en *Fa* majeur



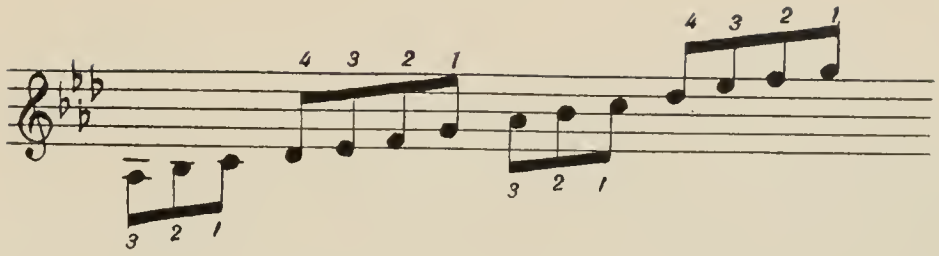
250 Gamme en *Si* ♭ majeur



251 Gamme en *Mi* ♭ majeur

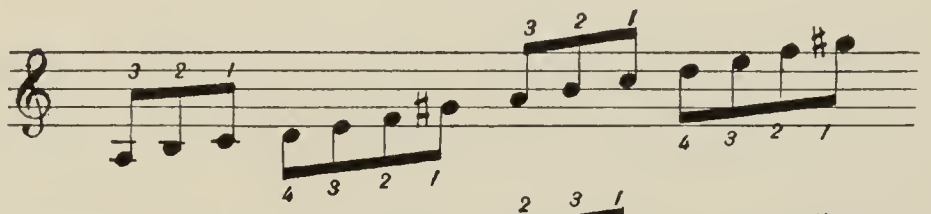


252 Gamme en *La* ♭ majeur

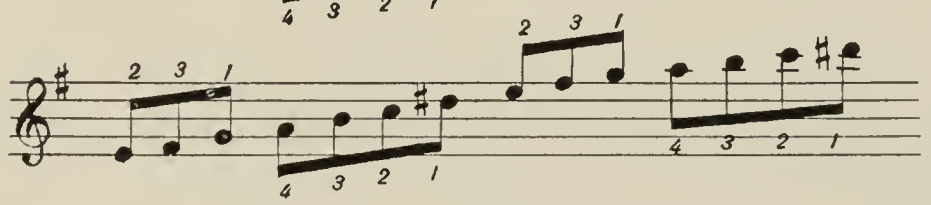


253-264. — Gammes mineures en roulements.

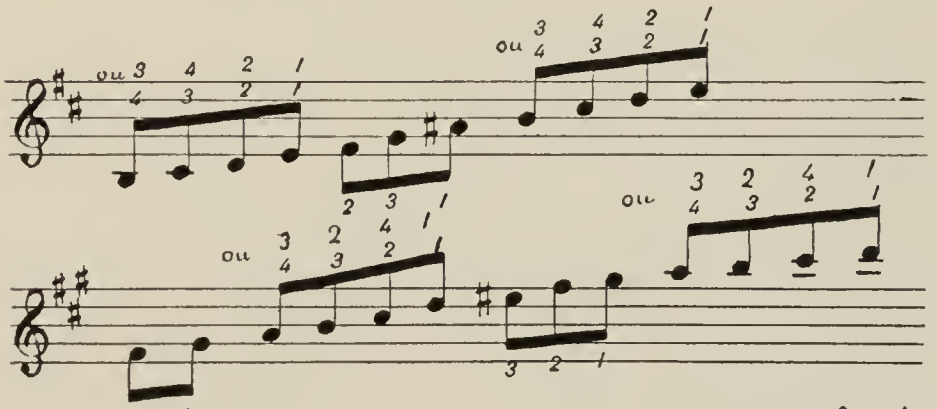
253 Gamme en *La* mineur



254 Gamme en *Mi* mineur

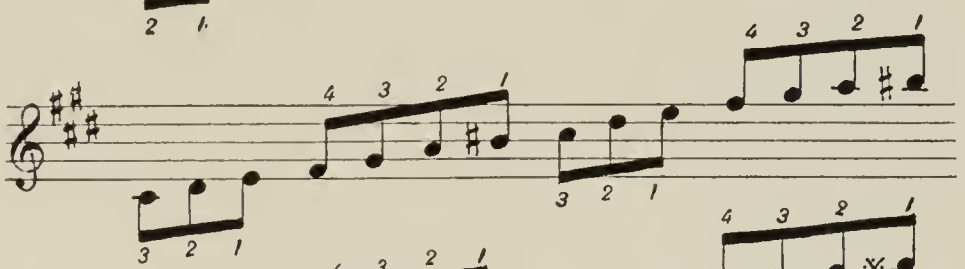


255 Gamme en *Si* mineur

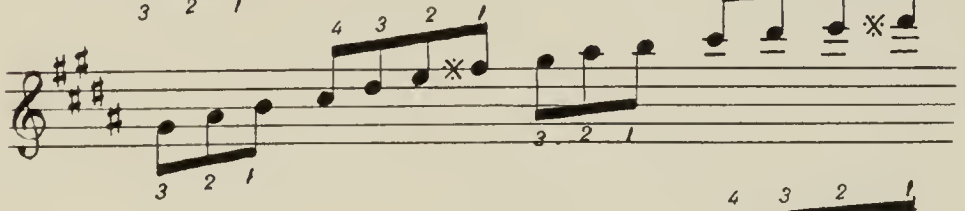


256 Gamme en *Fa* ♯ mineur

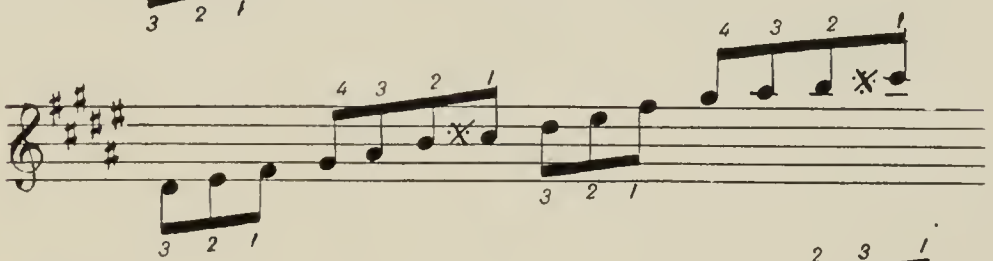
257 Gamme en *Do* ♯ mineur



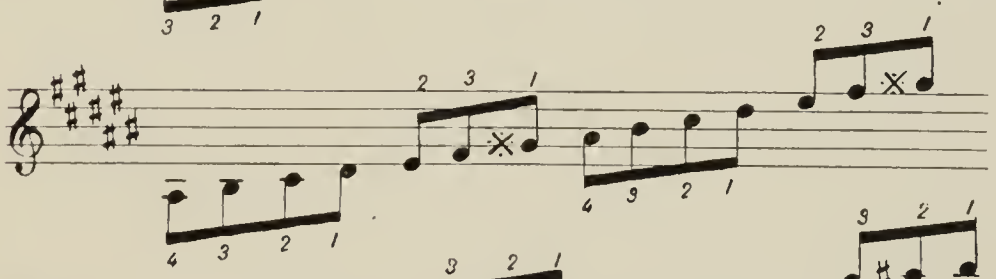
258 Gamme en *Sol* ♯ mineur



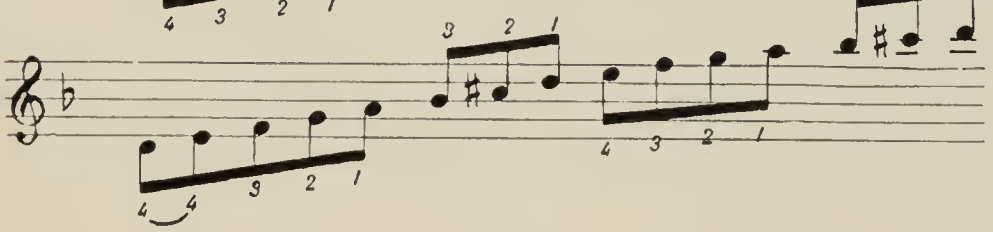
259 Gamme en *Ré* ♯ mineur



260 Gamme en *La* ♯ mineur



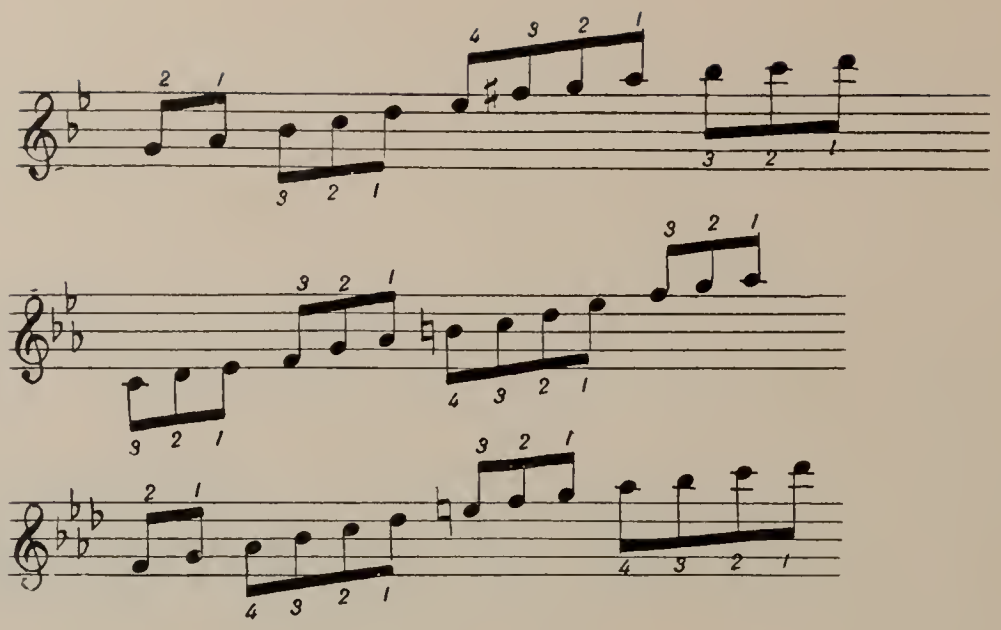
261 Gamme en *Ré* mineur



262 Gamme en *Sol* mineur

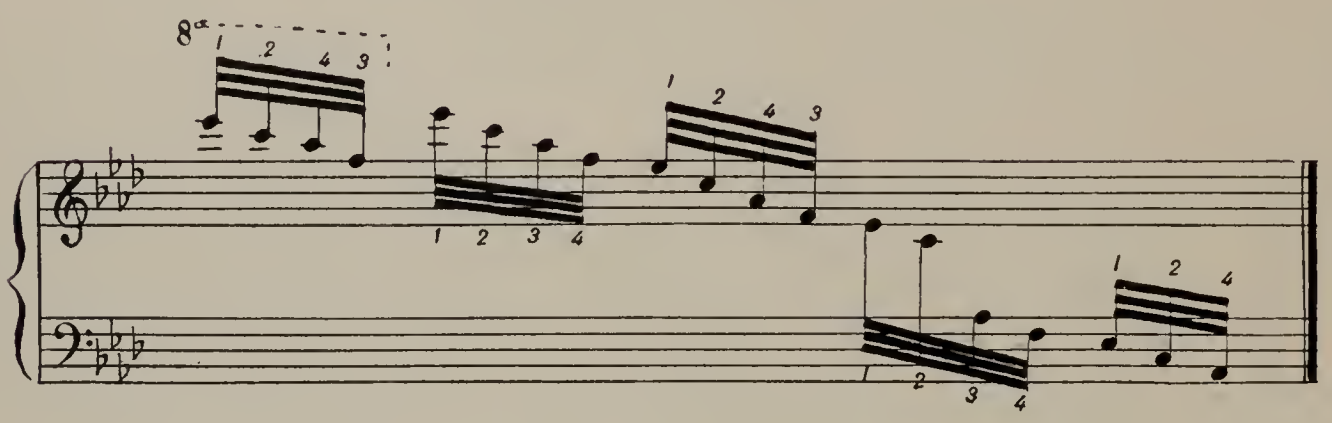
263 Gamme en *Do* mineur

264 Gamme en *Fa* mineur

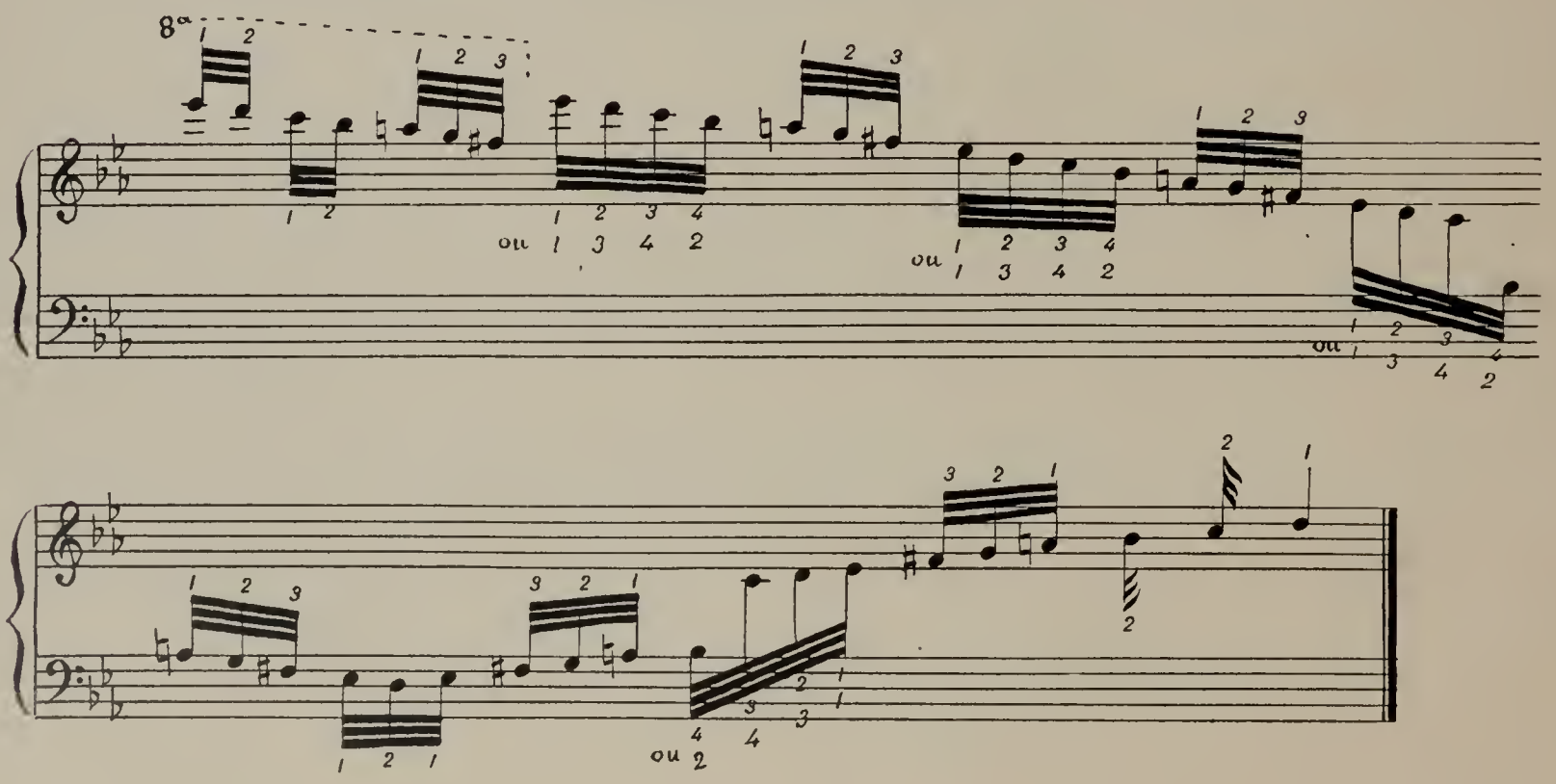


265-269. — Quelques traits de « glissando » doigtés pour leur exécution par roulements.

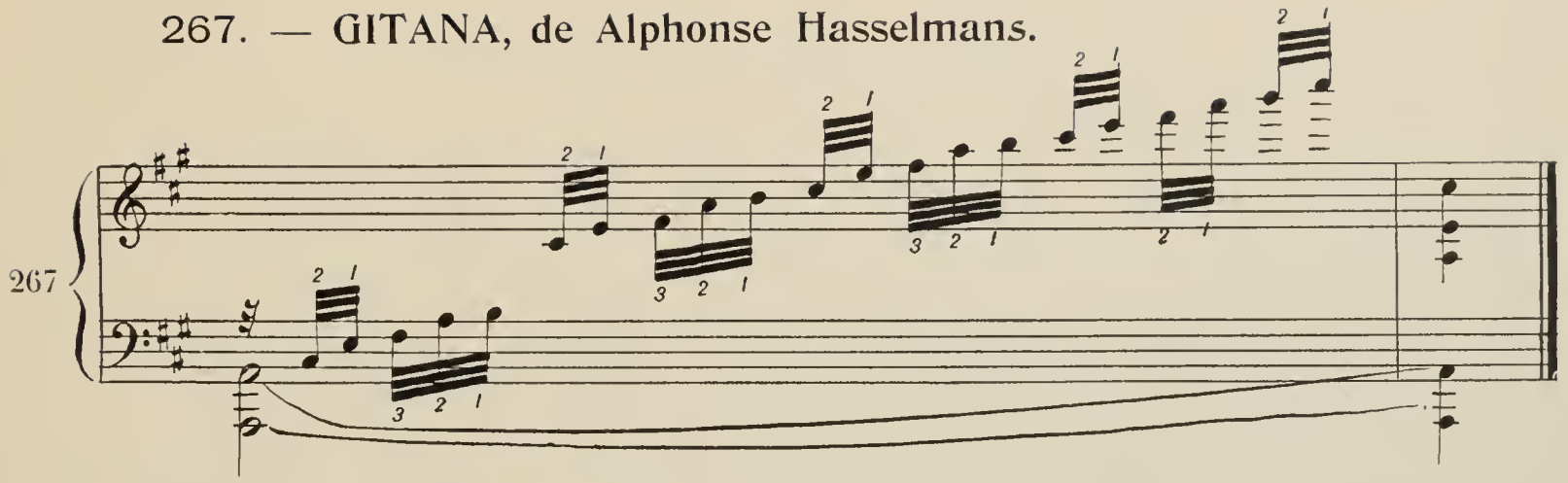
265. — **MAUD, de Charles Oberthur.**



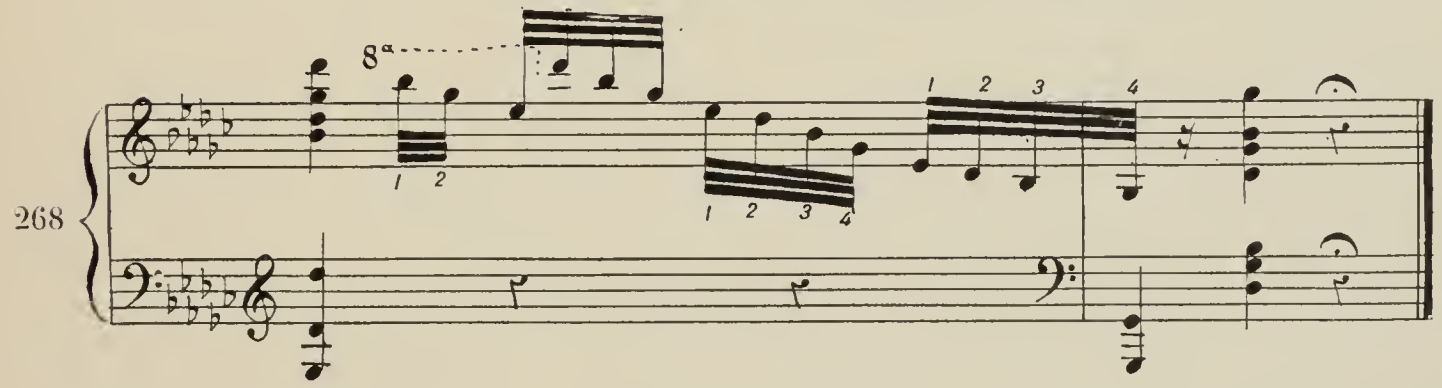
266. — **BERCEUSE, de Alphonse Hasselmans.**



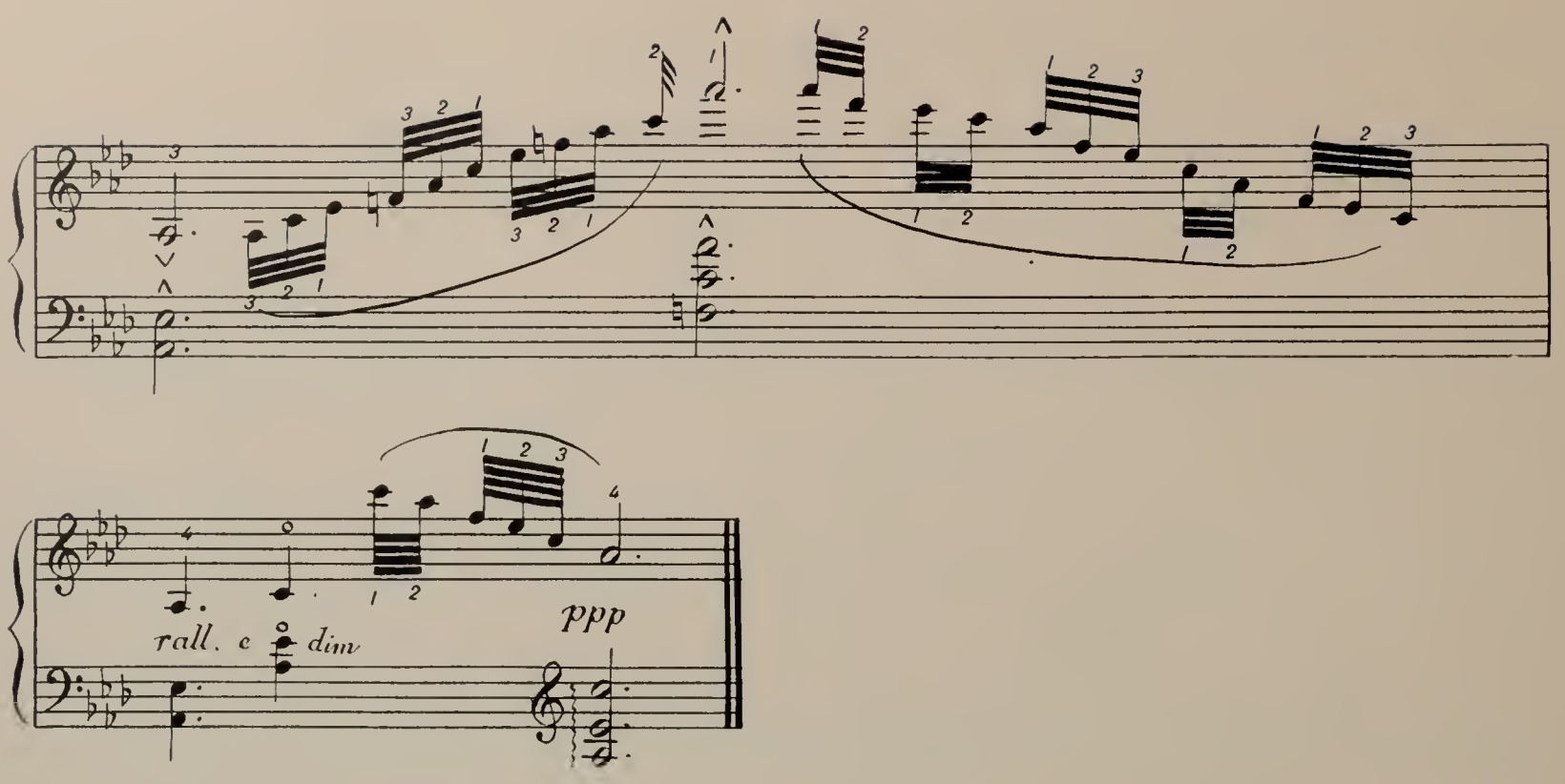
267. — GITANA, de Alphonse Hasselmans.



268. — A LA STYRIENNE, de Charles Oberthur.



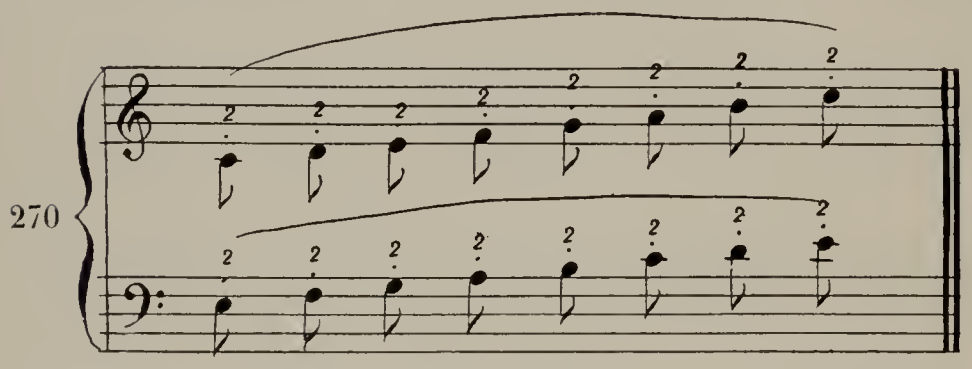
269. — LA HARPE ÉOLIENNE, de Félix Godefroid.



Sons piqués ou staccato

270. — Le son piqué s'obtient en employant le 2e doigt, très allongé le long de la corde, de façon que la 2e phalange étouffe la note au moment où on l'attaque avec la 1re phalange ; on passe d'une façon saccadée d'une corde à l'autre.

Le son piqué s'écrit en général pour la main droite et ne se fait qu'exceptionnellement à la main gauche ; on l'indique à l'aide d'un point placé au-dessus de la note.



Sons étouffés

271. — Contrairement aux sons piqués, les sons étouffés se font en général par la main gauche.

1° Appuyer la main à plat, les doigts allongés et vers l'avant sur les cordes, et dès que le pouce, très allongé, a attaqué la note, étouffer immédiatement la vibration en posant simplement le pouce sur la note suivante, car il arrive que la main, continuant à s'appuyer encore à plat sur les cordes, le gras du pouce produit mécaniquement l'étouffement.

Quand il y a une suite de notes à étouffer dans un mouvement assez rapide, c'est en sonnant la corde suivante que la main étouffe la vibration de celle qu'elle a précédemment sonnée et cela dans un seul mouvement.

Pour la gamme chromatique, élever et abaisser successivement l'ensemble de la main

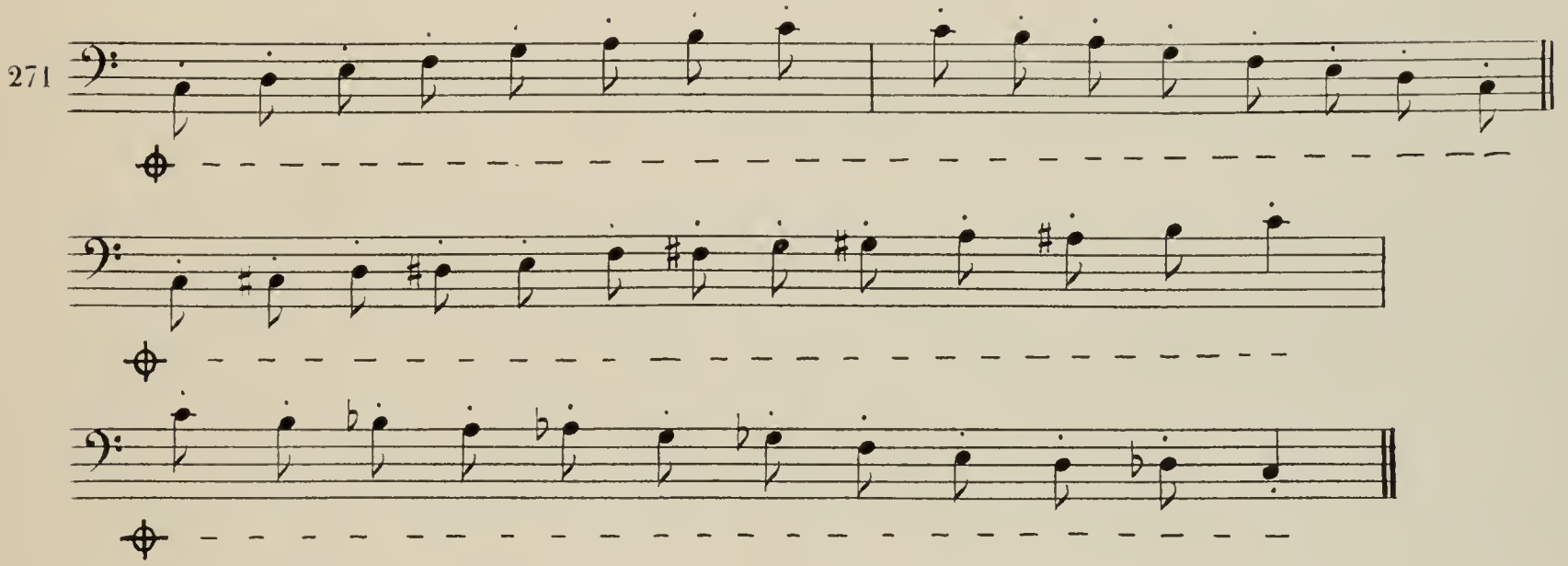
maintenue à plat et du pouce allongé de la quantité nécessaire pour que le pouce, dépassant la ligne de croisement des cordes, puisse attaquer la note sans accrocher la voisine ;

2° L'on peut s'aider, pour ces sons étouffés, en baissant quelque peu l'étouffoir si la harpe en possède ;

3° L'on obtient également des sons étouffés en baissant complètement l'étouffoir et en attaquant les cordes avec le 2e doigt, mais ces sons qui ont moins de rondeur, qui sont plus secs, rappellent plus les *pizzicati* que les sons étouffés proprement dits. C'est là un effet nouveau dont on pourra tirer parti dans les harpes possédant un étouffoir.

Il faut éviter, dans ce cas, que l'étouffoir coupe trop durement les cordes, c'est-à-dire qu'il fasse chevalet, car alors, vibrant sur une longueur moindre, les cordes, ainsi raccourcies, donneraient un son d'une intonation plus aiguë que le ton véritable de la corde.

Voici de quelle façon l'on écrit les sons à étouffer : un point placé au-dessus ou au-dessous de la note, à l'opposé de la queue, indique le son piqué. On ajoute l'indication « *sons étouffés* » pour quelques notes et le signe ⊕ suivi de petits tirets sous toutes les mesures à étouffer, lorsque cet effet doit se prolonger quelques temps.



Sons harmoniques

272-275. — Le son *fondamental* d'une corde est le son qu'elle produit en vibrant librement dans toute sa longueur.

Les sons qu'on obtient en immobilisant un point de la corde correspondant à une de ses divisions en parties égales, et en faisant vibrer la corde, s'appellent les sons harmoniques de cette corde.

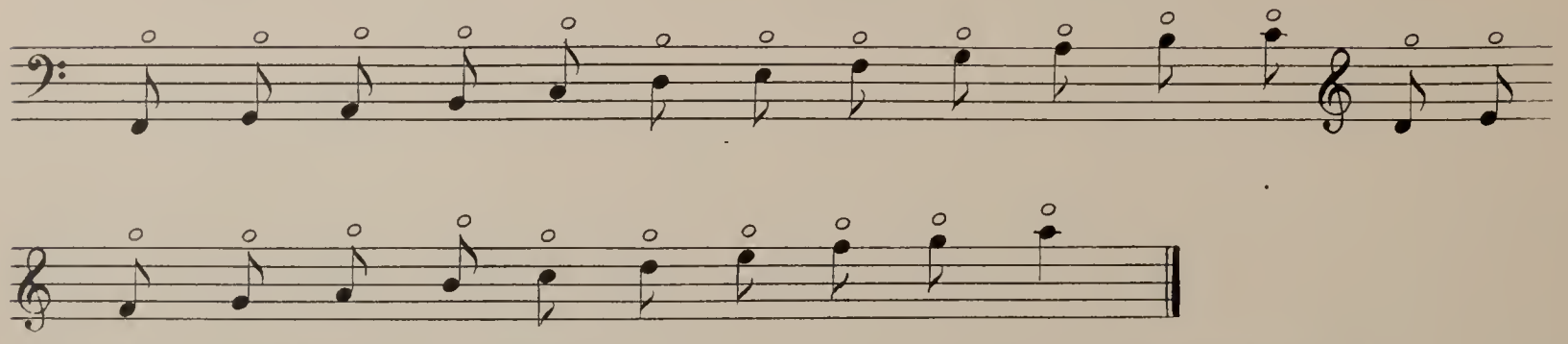
Le son dit *harmonique* d'une corde est le plus grave des sons harmoniques que peut donner cette corde ; il s'obtient en immobilisant le point milieu de la corde et en attaquant, pour la faire vibrer, une des 2 moitiés ainsi déterminées. On cesse l'immobilisation du milieu de la corde dès que le son est produit. Il se développe alors plus complètement.

En immobilisant de même le point situé au tiers de la corde, on obtient la quinte de l'octave, et en immobilisant le point situé au quart, on obtient la double octave.

Les notes harmoniques s'écrivent en plaçant un petit o au-dessus de la note à jouer. La note écrite correspond à la corde à jouer ; le son obtenu sera donc d'une octave au-dessus.

272. — **Main droite. — Notes blanches.** — Immobilisation du milieu de la corde par la 2e phalange du 2e doigt replié sur lui-même, et attaque par le pouce allongé vers le haut.

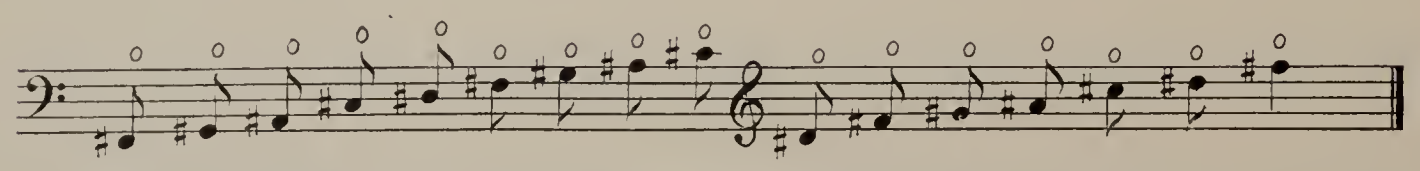
272



Pour les extrêmes basses, maintenir le doigt qui immobilise le milieu de la corde, un temps appréciable à la corde ; l'harmonique se développe mieux ainsi.

273. — **Main droite. — Notes noires.** — Immobilisation du milieu de la corde par l'extrémité supérieure du pouce pénétrant entre les notes blanches. Attaque par le 2e doigt allongé vers le bas.

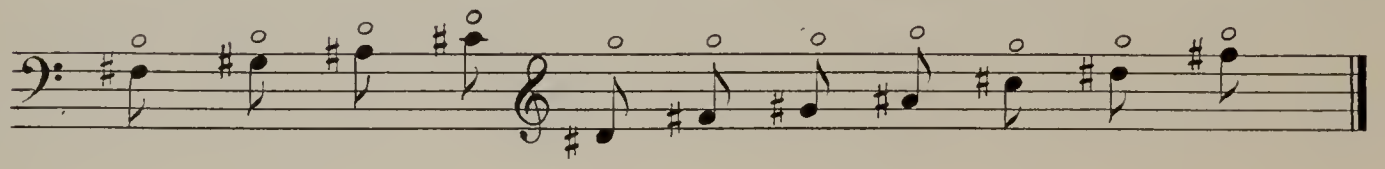
273



Les harmoniques sont très faciles à prendre ainsi, à partir du *Do*♯ (38), quatrième note indiquée.

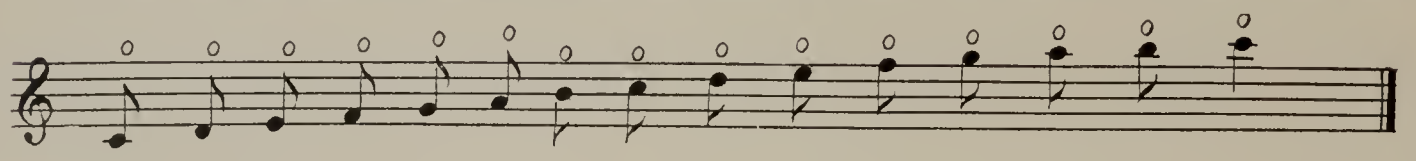
274. — **Main gauche. — Notes noires.** — Immobilisation par le 2e doigt replié sur lui-même ; attaque par le pouce allongé vers le haut ; ou bien immobilisation par la partie charnue de l'attache du pouce ou de la panne de la main et attaque par le pouce allongé vers le haut.

274



275. — **Main gauche. — Notes blanches.** — Immobilisation du milieu par l'extrémité charnue du pouce pénétrant entre les notes blanches, et attaque par le 2e doigt allongé vers le bas ou inversement ; c'est-à-dire : immobilisation du milieu par l'extrémité supérieure du 2e doigt et pénétrant entre les cordes blanches et attaque par le pouce dirigé vers le bas.

275



Sons dits : près de la table

276. — Ils s'obtiennent en attaquant les cordes soit près de la table d'harmonie, soit près du sommier supérieur en aluminium.

Le son ainsi obtenu est très particulier. Il est d'autant plus nasillard et court qu'il est obtenu plus près de la table ou du sommier.

Lorsqu'on écrit ces sons, l'on met simplement les mots :
« Près de la table..... »

NOTES RÉPÉTÉES

Il n'y a pas, dans la harpe chromatique sans pédales, de notes synonymes, pas plus qu'au piano, mais de même qu'au piano on peut faire les notes répétées en attaquant plusieurs fois de suite la note considérée. Avec de l'entraînement et de la réflexion, on arrive à faire les notes répétées très bien sans friser et au moins toujours avec même intonation.

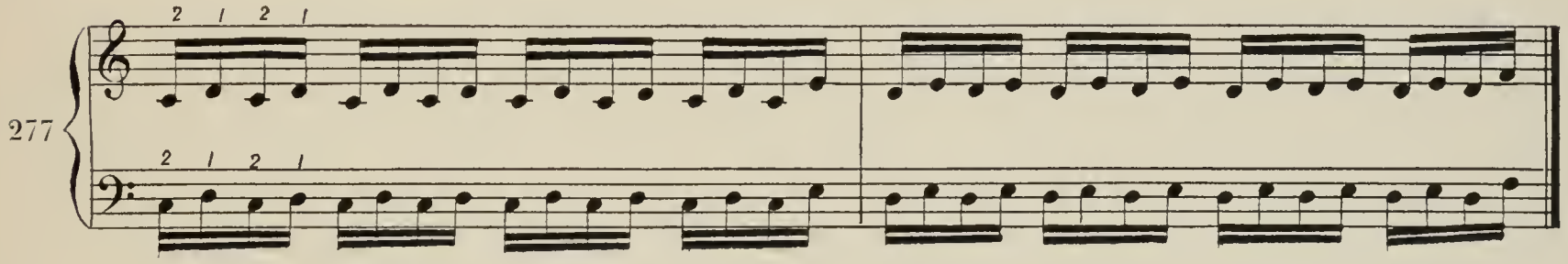
On peut répéter la note avec 2 doigts différents de la même main et s'aider même de l'autre main s'il y a plusieurs fois de suite à répéter la même note. (Voir un exemple plus loin n° 308).

Du Trille

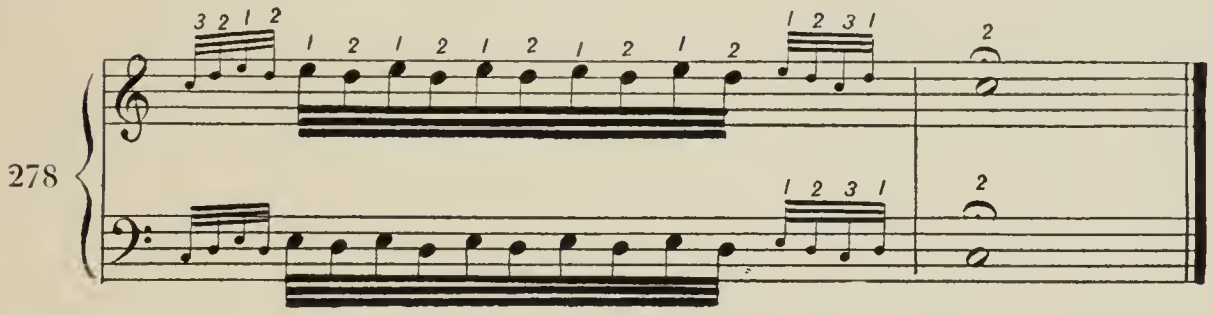
Le trille est très difficile à faire bien à la harpe. Faire ces exercices d'abord très lentement sans chercher la puissance, mais en acquérant l'égalité et la belle sonorité. Puis doubler le mouvement après un certain nombre de mesures, et le doubler de nouveau.

Le trille se fait à une main, 2 et 4 doigts, ou à 2 mains.

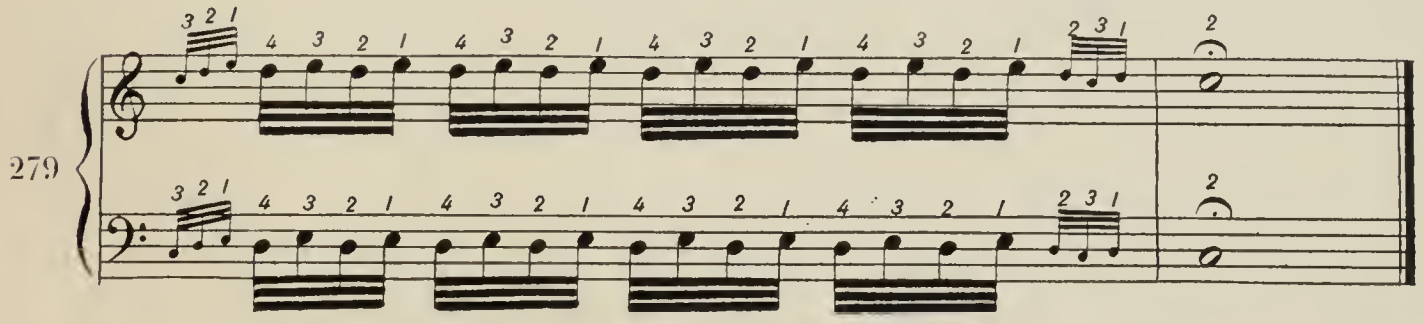
277. — Préparation aux trilles.



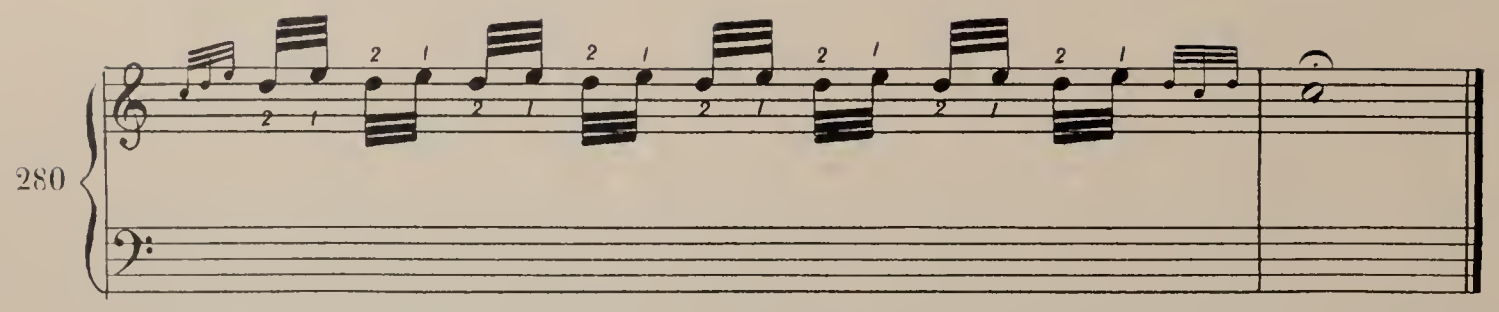
278. — Trilles à 2 doigts.



279. — Trilles à 4 doigts.

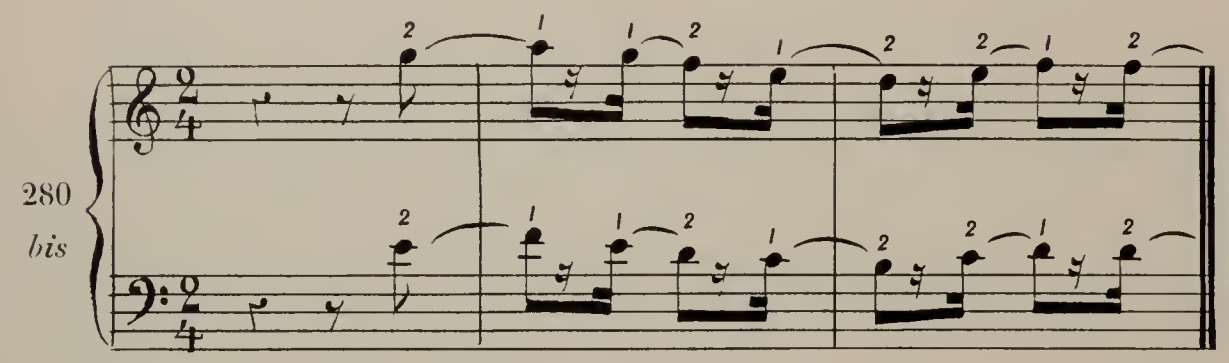


280. — Trilles à 2 mains.



Note. — On pourra s'exercer aux trilles dans d'autres tons avec dièses et bémols qui seront très faciles avec l'emploi des deux mains.

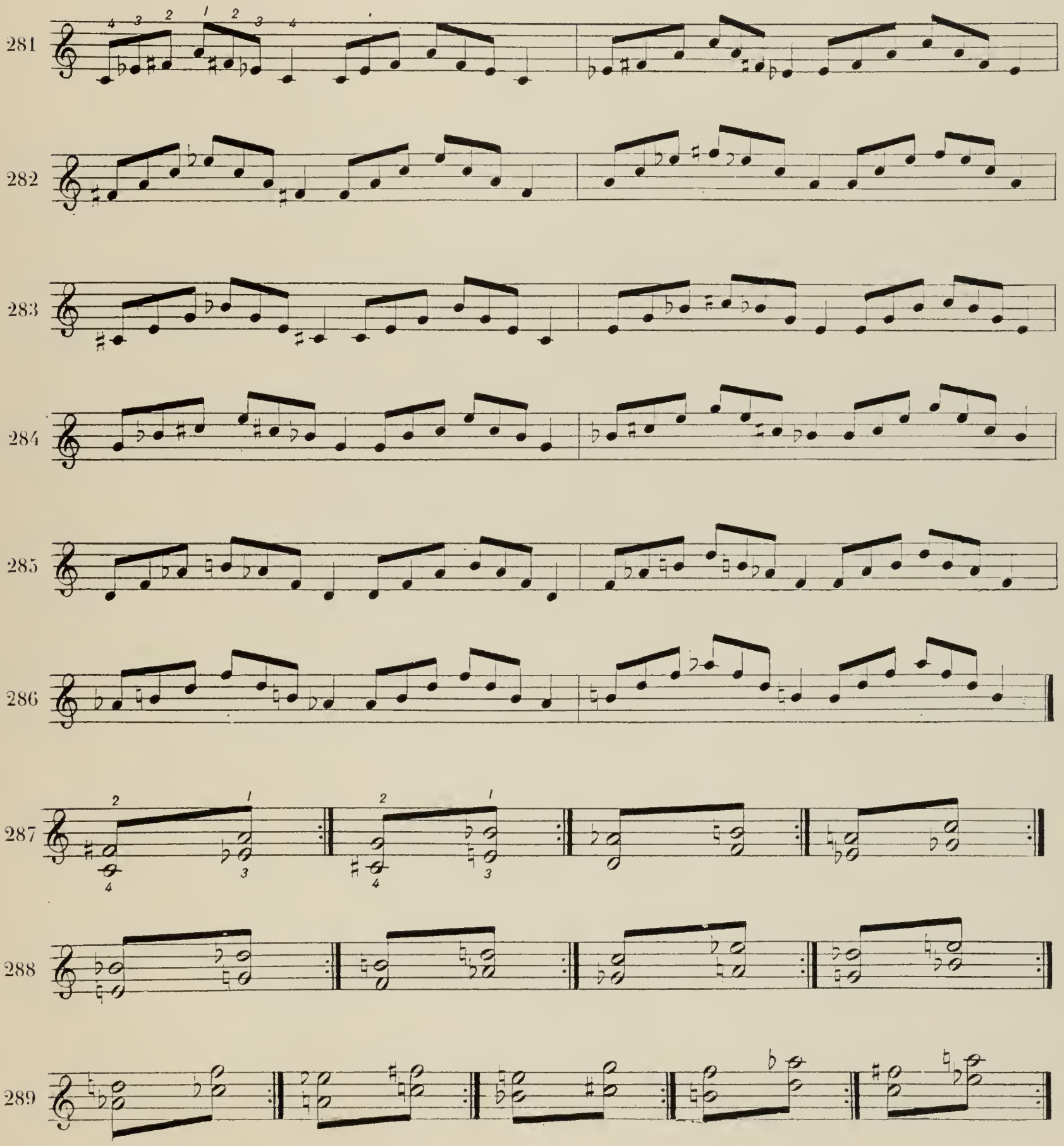
280 *bis*. — **Sons accentués et liés :** Accentuation et liaison de 2 notes. L'accentuation s'obtient par une attaque plus énergique, la liaison sur la harpe par un glissé ou un coulé.



EXERCICES CHROMATIQUES

pour faciliter les lectures à première vue

281-296. — Ces exercices sont à faire les deux mains ensemble. Le doigté est toujours le même pour les deux mains.



290

291

292

293

294

295

296

297-302. — Exercices de lecture avec changements rapides de tonalités.

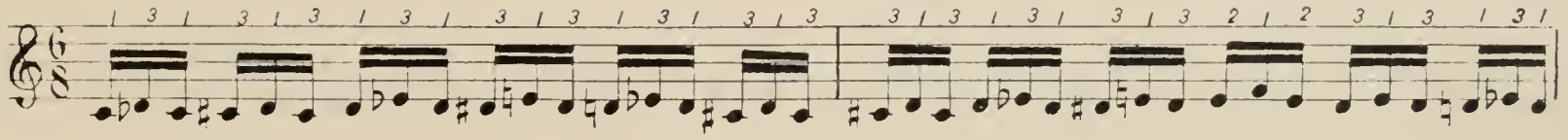
297

298

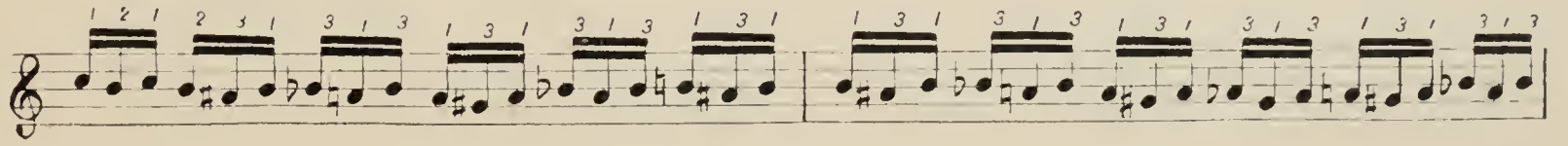
299

300

301



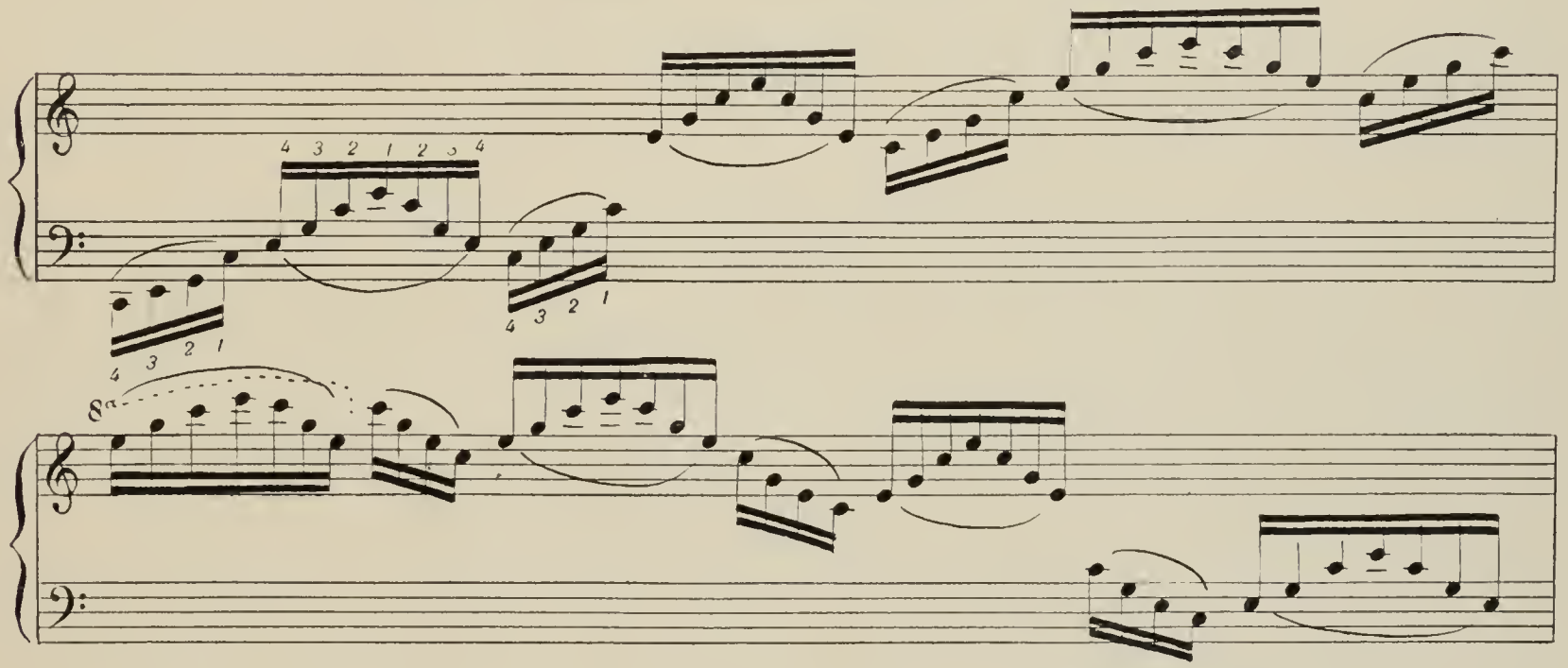
302



303-305. — Enchaînements d'arpèges à 4 doigts (accords parfaits, quartes et sixtes majeures ou mineures) par montée chromatique. Cet exercice, spécialement difficile, conduit à réaliser la lecture à première vue sans difficulté.

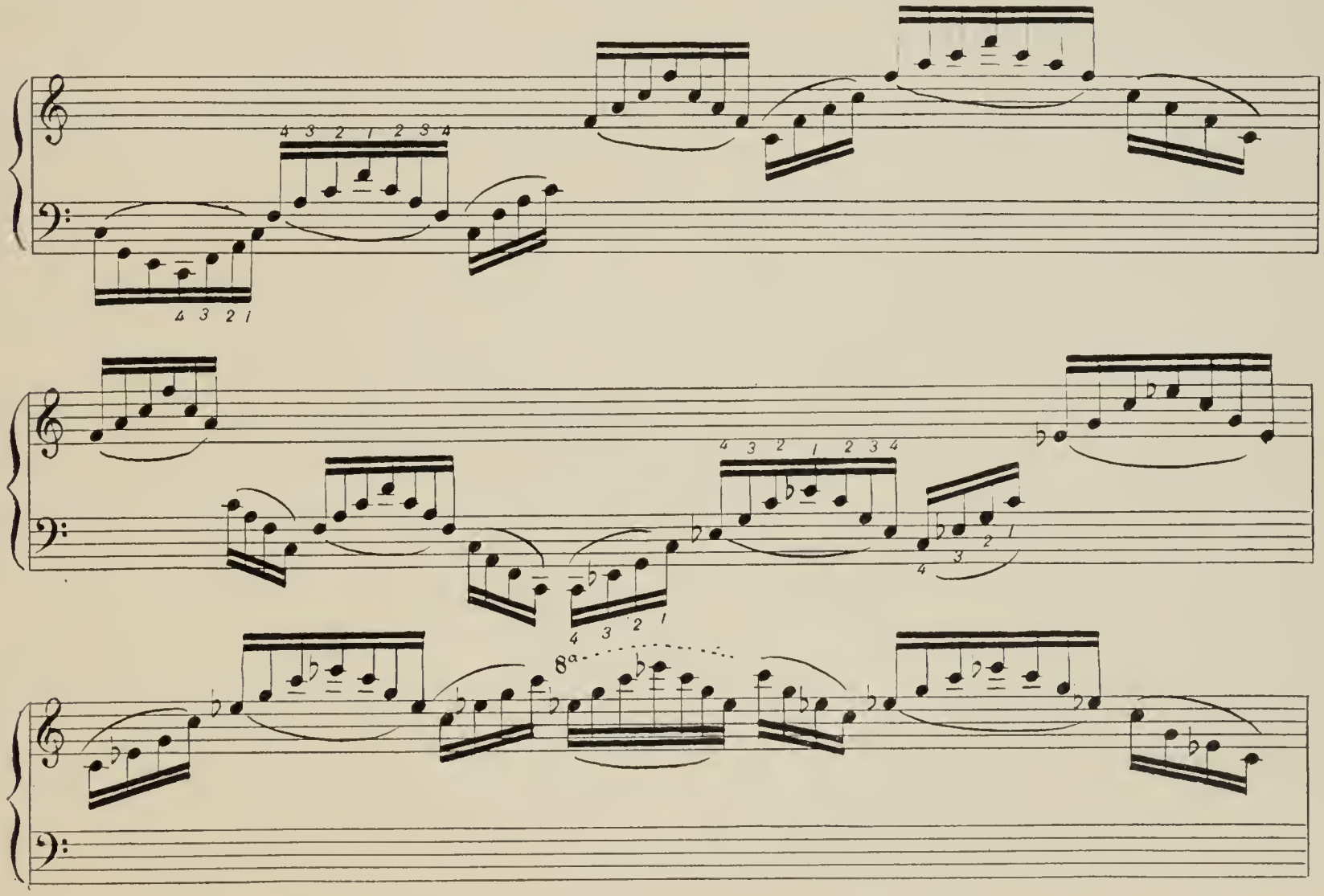
303

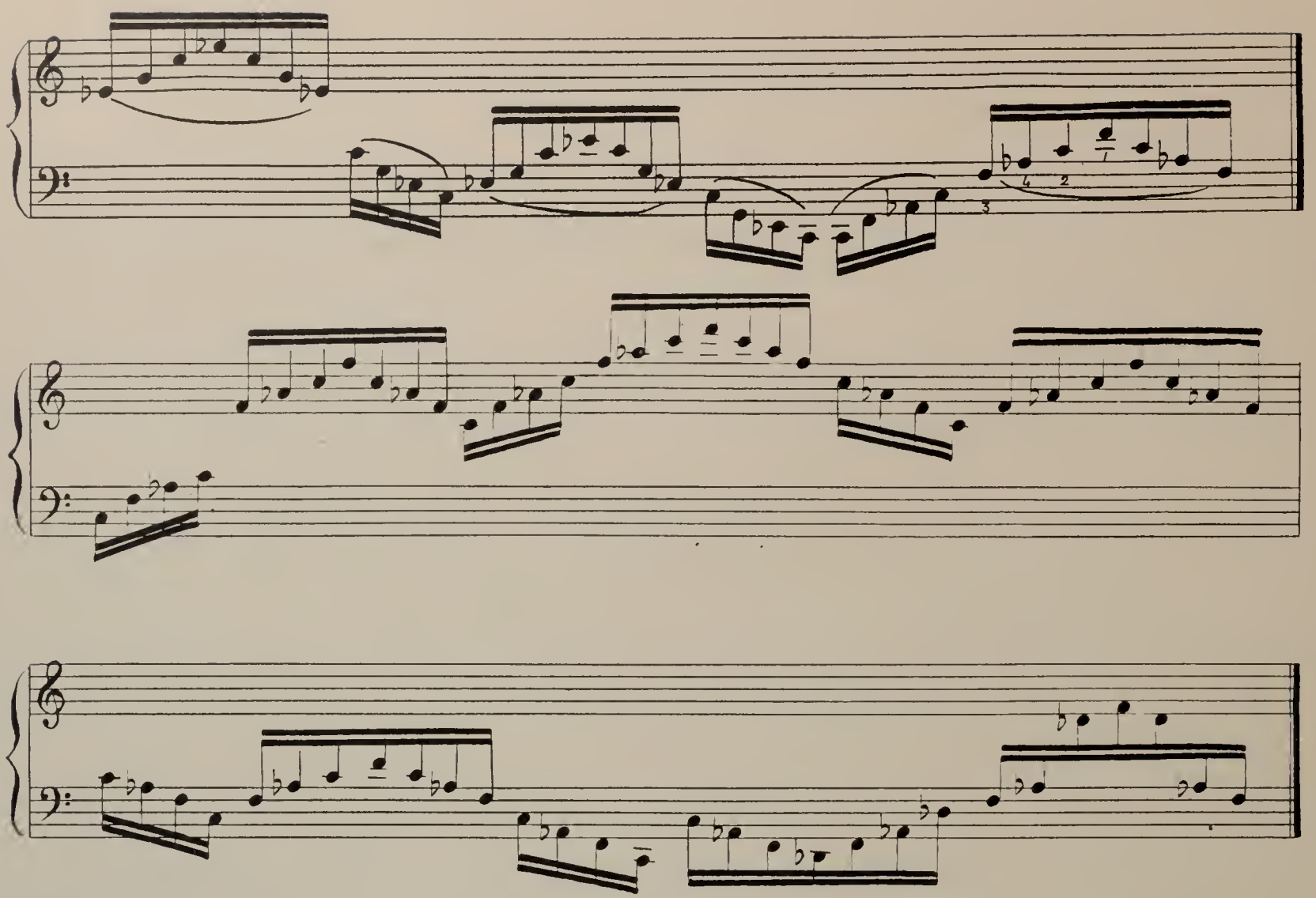
DD



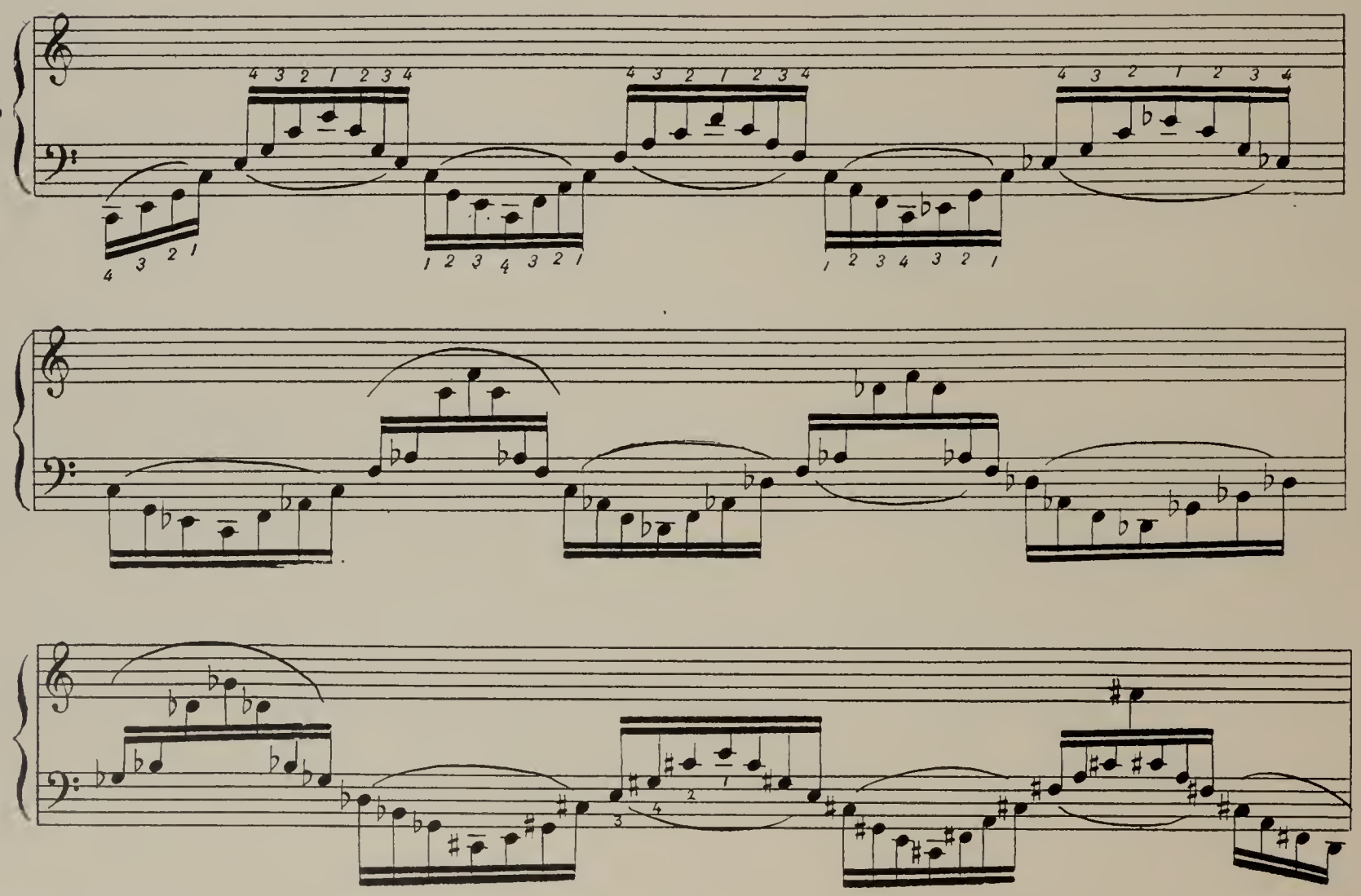
304

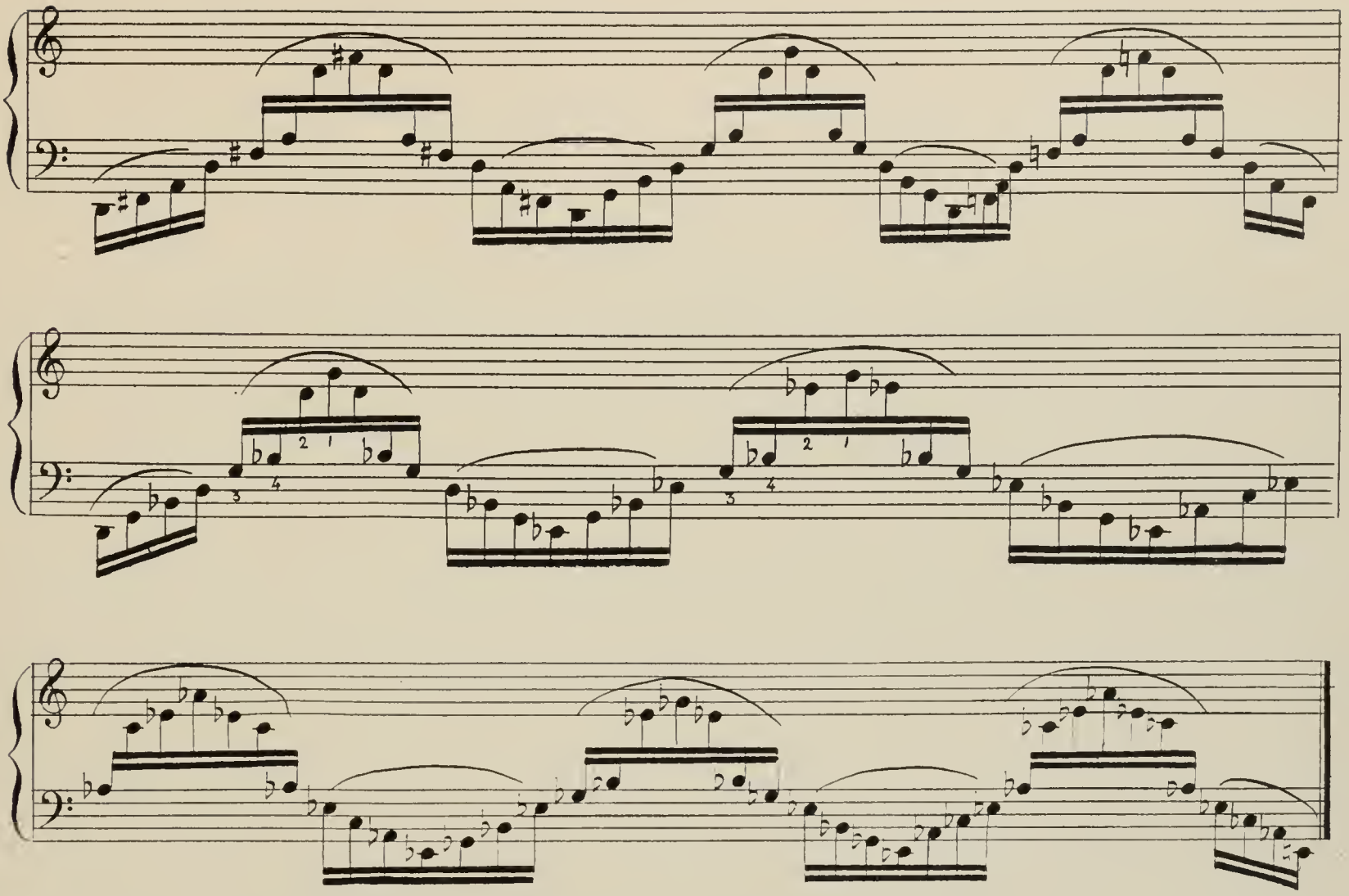
DD





Continuer cet exercice dans tous les tons se suivant chromatiquement.





Continuer cet exercice dans tous les tons se suivant chromatiquement.

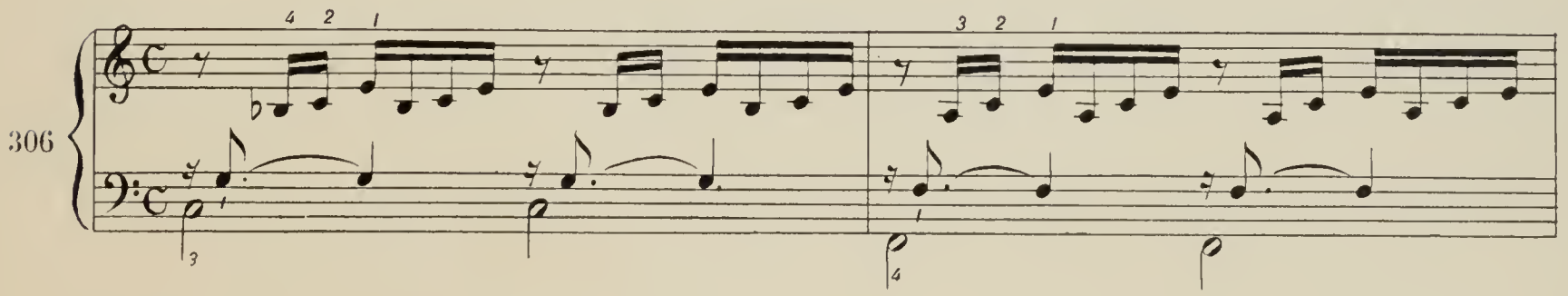
Exemples de doigtés de quelques œuvres connues

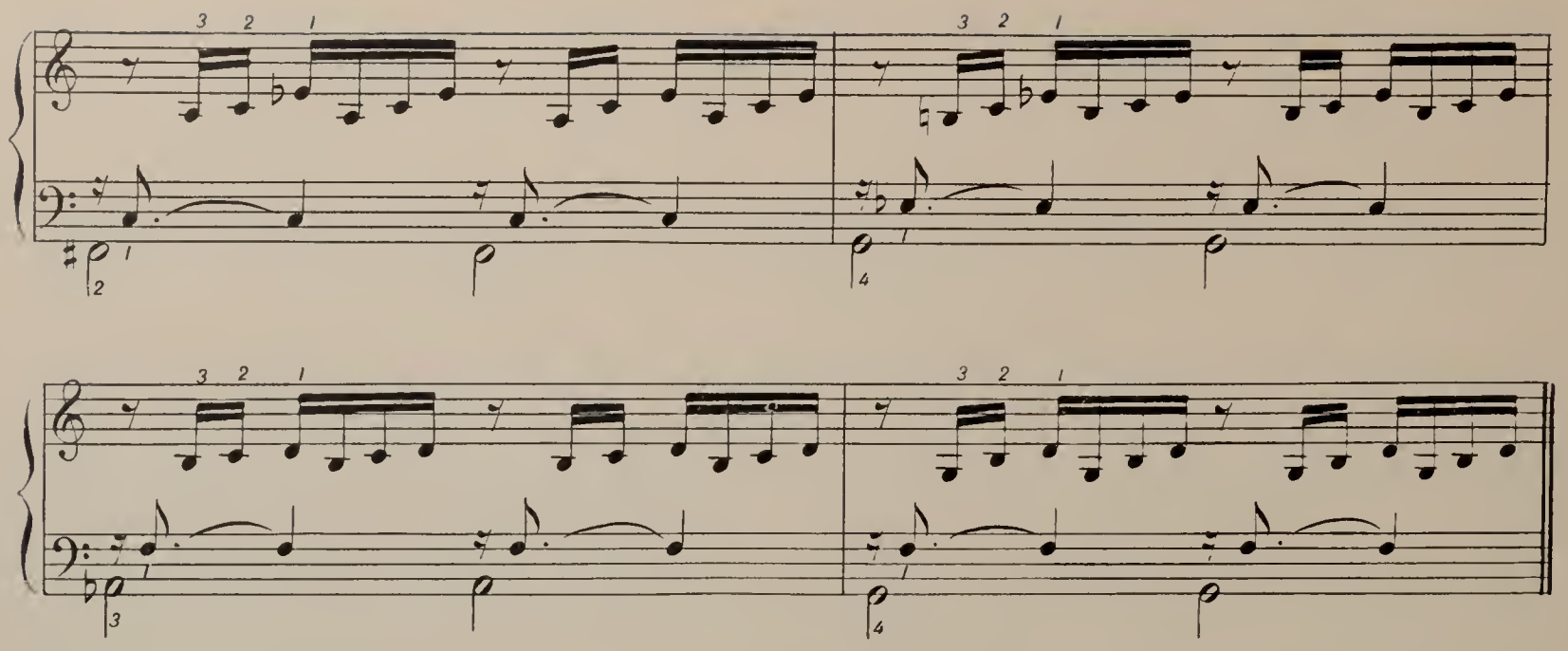
Les doigtés marqués sous les notes correspondent à la main gauche et, au-dessus, à la main droite.

306. — PRÉLUDE de Bach.

Le doigté prescrit est celui que l'expérience de quelques mois a indiqué être le plus facile. On verra dans ces morceaux quelques exemples des exceptions signalées aux règles générales.

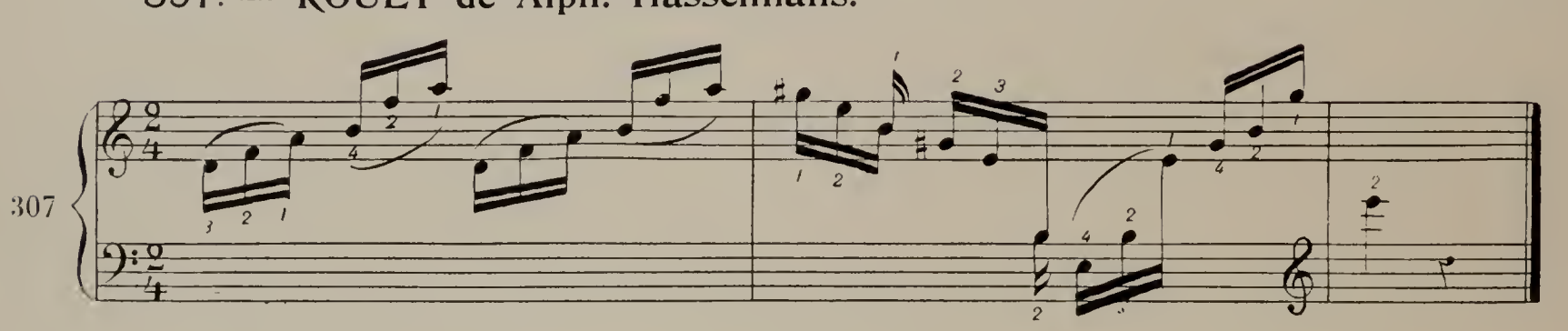
Par exemple à la main droite, 2e ligne 3, 2, 1 adopté, au lieu de 2, 1, 4 ou 2, 1, 3 que la théorie indiquerait si la suite n'existait pas. Cette modification est du même ordre que l'attaque des noires par le pouce dans le piano.





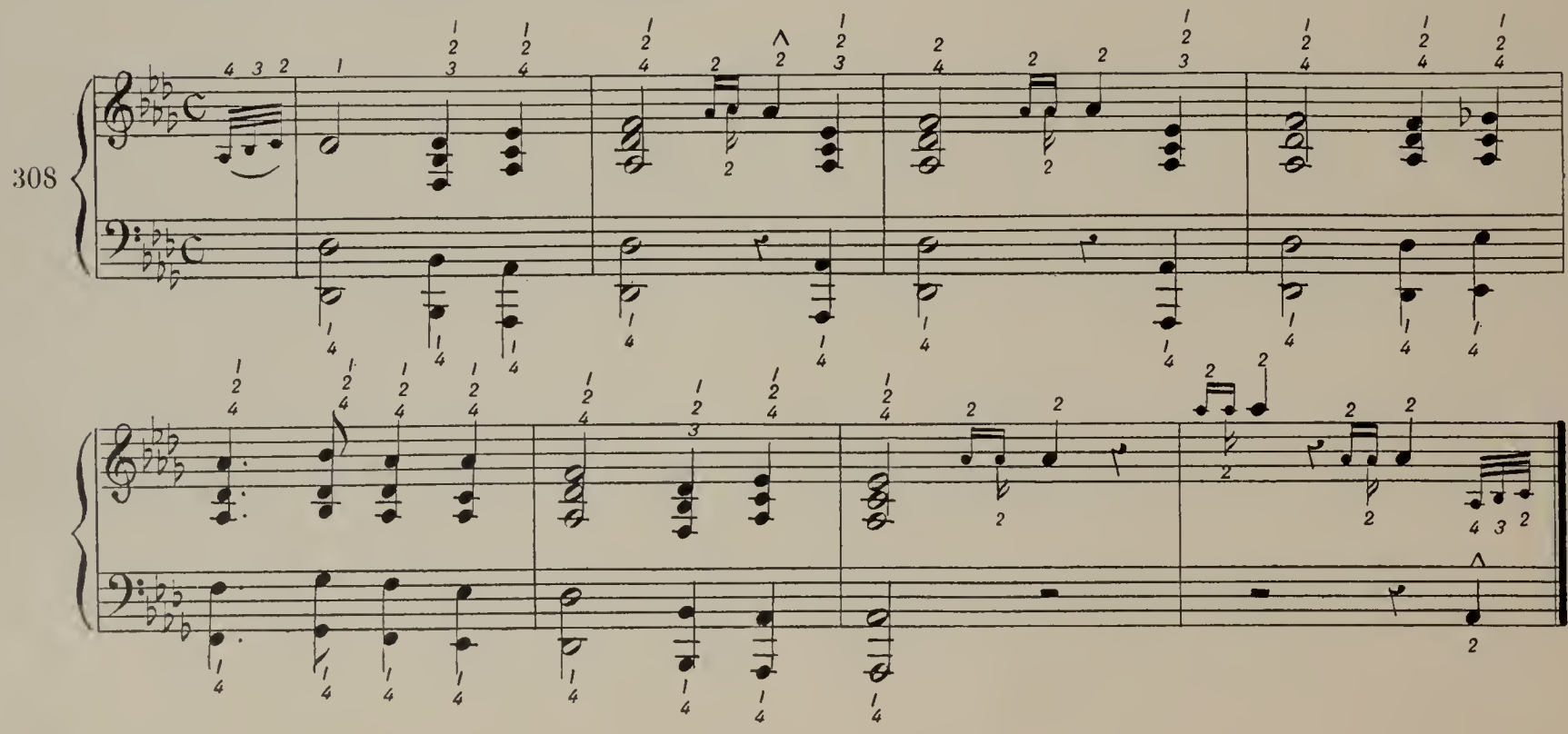
Nous devons à la bonne obligeance de MM. Durand et fils, éditeurs à Paris, l'autorisation de doigter les œuvres qu'ils ont éditées pour la harpe. C'est ainsi que nous avons pu, dans cette méthode, faire figurer le début de deux œuvres d'Hasselmans : le Rouet *et* Patrouille.

307. — ROUET de Alph. Hasselmans.



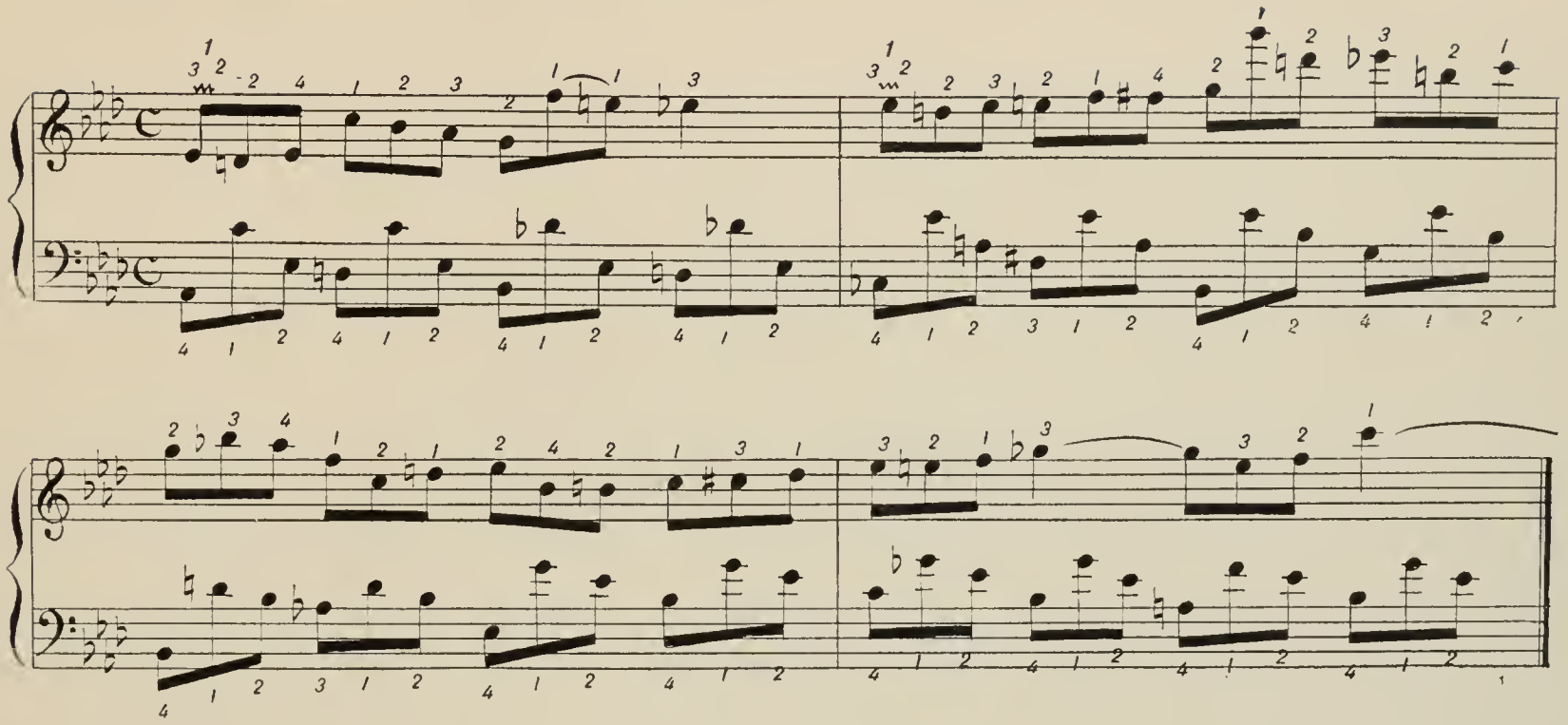
308. — PATROUILLE de Alph. Hasselmans.

Pour les notes répétées, voir page 69.



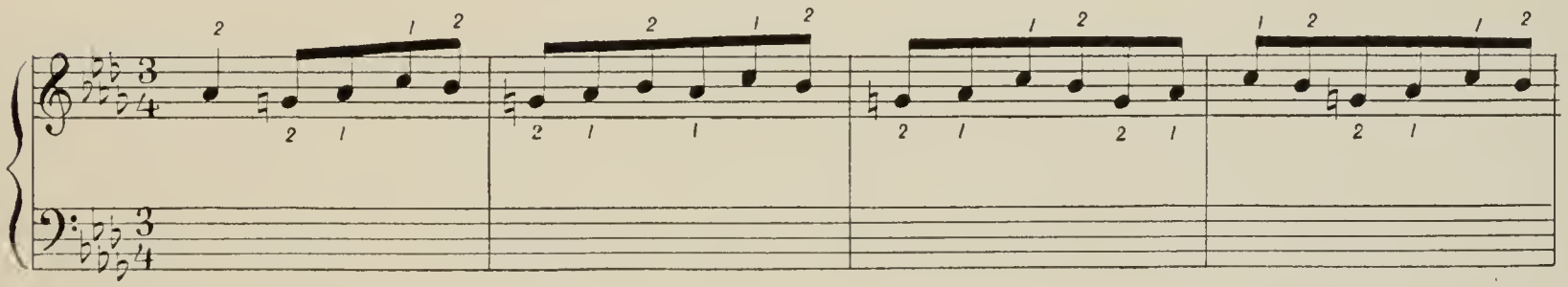
309. — IMPROMPTU de Chopin.

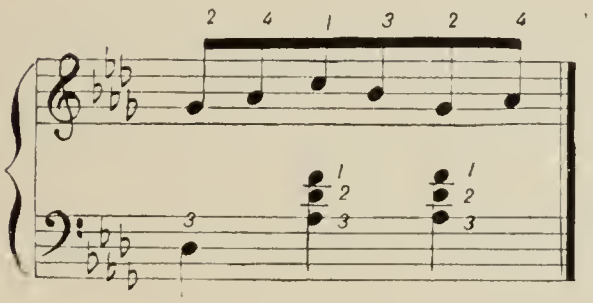
309



310. — VALSE de Chopin.

310





Note. — On peut aussi jouer la première ligne avec la main droite seule, en doigtant : 4, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3.

Liste des Œuvres

écrites

1° POUR LA HARPE CHROMATIQUE SANS PÉDALES
2° POUR LA HARPE A PÉDALES
3° POUR LE PIANO

exécutées

à la Salle Pleyel

sur la Harpe chromatique sans pédales

(Système G. LYON)

du 15 décembre 1897 au 6 juillet 1898

Œuvres composées spécialement pour la Harpe chromatique sans pédales et exécutées intégralement sur cette dernière

Les morceaux faciles sont précédés de la marque ◈

Mélodie	Baldoui
◈ *Préludes* pour 2 harpes chromatiques	—
◈ *Rouet*	—
Ballade, op. 1	Britt (E.)
Concerto	Enesco
Petite pièce en forme d'étude	Hillemacher (P. et L.)
◈ *Fantaisie inédite*	Lavaud
Romance sans paroles	Lefebvre (Ch.)
Romance sans paroles	Pfeiffer (G.)
4 *Études* pour la harpe chromatique	Risler (Jean)
Étude, op. 1	—
◈ *Étude*, op. 2	—
◈ *Étude*, op. 3	—
Étude, op. 4	—

Œuvres écrites pour la Harpe à pédales et exécutées intégralement sur la Harpe chromatique sans pédales

Les morceaux faciles sont précédés de la marque ◈

Si j'étais Roi (partie d'orchestre).	Adam (A.)
A l'Eglise (pour 2 harpes, mandoline, harmonium).	Baldoui
1900 (harpes, mandolines)	—
Souvenir de Weber (mandoline, harpes, mandole)	—
Invitation à la valse (partie d'orchestre, 2 harpes)	Berlioz-Weber
Carmen (partie d'orchestre)	Bizet
Étude	Bochsa
Étude en fa	—
◈ *3e Etude*	—
La Dame Blanche (partie d'orch.) .	Boieldieu
Lakmé (partie d'orchestre).	Delibes (Léo)
Berceuse de Jocelyn (harpe, chant, mandoline)	Godard (Benjamin)
Bois solitaire	Godefroid (Félix)
◈ *Chant des Muses*.	—
◈ *Désir*	—
Étude	—
Étude en fa	—
Le Rêve	—
◈ *Le Revoir*	—
Le Roseau.	—
◈ *Menuet*	—
◈ *Nuit étoilée*.	—
Songe de Sainte Cécile.	—
◈ *Stella*	—
3e Étude en mi bémol	—
Accompagnement du Concerto en la majeur . . . . . (Accompagnement écrit pour piano, harpe et violoncelle.)	Goltermann
◈ *Ave Maria* (harpe et mandoline).	Gounod
Judex de *Mors et Vita* (harpe et violoncelle).	—
◈ *Largo*.	Haendel
La Juive (partie d'orchestre) . . .	Halévy
◈ *Aubade*	Hasselmans (Alph.)
◈ *Berceuse*	—
Cantilène	—
◈ *Chasse*	—
◈ *Lamento*	—
◈ *Menuet*	—
◈ *Petite valse*	—
◈ *Rêverie*	—
◈ *Rouet*	—
◈ *Air Varié*.	Haydn-Hasselmans
Am Spinrath	Holy (Alfred)
Idylle	—
Douce illusion (harpe, guitare, 2 mandolines)	Jouve (Edouard)
Rêve d'amour (harpe, guitare, 2 mandolines).	—
Valse lente	Lebano (Félix)
Romance (pour harpe à pédales). . Jouée sur la harpe sans pédales, avec point d'orgue spécial pour la harpe sans pédales.	Lefebvre (Charles)
Selani (accompagnement écrit pour piano, chant, harpe)	—
Chant d'amour (harpe et violoncelle)	Maréchaux (Ed.)
Galathée (partie d'orchestre) . . .	Massé (Victor)
Paul et Virginie (partie d'orchestre)	—
Le sommeil de la Vierge (accompagnement écrit pour piano, harpe, mandoline)	Massenet
Manon (partie d'orchestre)	—
Méditation religieuse de Thaïs. . . (Harpe, violoncelle, harmonium).	—
Prélude extrait *d'Hérodiade* (accompagnement écrit pour piano, harpe, violoncelle).	—
Le Prophète (partie d'orchestre). .	Meyerbeer
Robert le Diable (partie d'orchestre)	—
Flots amers	Montbron (Comte de)
Poussière sonore	—
Ronde des Abeilles	—
Triomphal	—
Amadis (pour 2 harpes)	Oberthur
Conte de Fées	—
Esmeralda (pour 2 harpes et piano à 4 mains) . . . . . Parties de piano exécutées sur 2 harpes.	—
Mélodie	—
Guillaume Tell (partie d'orchestre)	Rossini
Fantaisie	Saint-Saëns
Le Cygne (accompagnement écrit pour piano, harpe, violon). . . .	—
Ritournelle triste	Tedeschi
Le Caïd (partie d'orchestre	Thomas (Ambroise)
Mignon (partie d'orchestre)	—
◈ *Air Gallois* (Adieu à mon pays natal)	Thomas (John)
Étude en fa	—
Souvenir de Hapsal (accompagnement écrit pour piano, harpe et mandoline)	Tschaikowsky
Aïda (partie d'orchestre).	Verdi
Crépuscule des Dieux. . . . . Transcription d'Oberthur pour harpe et piano. Partie de piano sur la harpe.	Wagner
Crépuscule des dieux (partie d'orchestre).	—
Lohengrin (partie d'orchestre). . .	—
Rheingold (partie d'orchestre écrite pour 7 harpes)	—
Tristan et Yseult (partie d'orchestre)	—
La source.	Zabel
◈ *Un moment heureux*	—
Warum ?	—

Œuvres écrites pour Piano { 1° seul; 2° accompagné de voix ou d'autres instruments et dont les parties de piano ont été jouées intégralement sur la Harpe chromatique sans pédales

Les morceaux faciles sont précédés de la marque ◈

Mignonne (pour piano et chant) . .	Archaimbault
Fugue en mi mineur	Bach
Gigue en si bémol à 12/8. . . .	—
Prélude	Bael
Désir du soir (piano et chant) . . .	Balleyguier (D.)
◈ *Largo de la Sonate*, op. 7	Beethoven
Sonate, op. 18, n° 2.	—
◈ *Variations*, op. 14 n° 2.	—
Dans la Serre	Bonaud
Dans la forêt	Brink (Ten)
Viens, mon bien-aimé (piano et chant)	Chaminade
Cassandre, de Pulcinelli.	Chapuis
Colombine, de Pulcinelli.	—
Pierrot, de Pulcinelli	—
Etude posthume.	Chopin
Mazurka en la mineur.	—
Mazurka en sol mineur	—
Nocturne en mi bémol.	—
Nocturne, op. 3.	—
Vendredi	Conte
Coucou	Daquin
Esquisse	Dolmetsch
A l'aube.	Dubois (Théodore)
Andantino rêverie	—
Feuille d'album.	Dupont (Auguste)
◈ *Chacone*.	Durand
Cantilène de Hellé.	Duvernoy (Alph.)
Lied.	Eymieu
En prière (piano et chant)	Fauré
Cœur simple (piano et chant) . . .	Fontenailles (de)
◈ *2e Menuet*, op. 85.	Galeotti (Cesario)
◈ *Gavotte*	—
Celle qui passe (piano et chant) . .	Gédalge
Accompagnement du Concerto en la majeur . . . . . (Accompagnement écrit pour piano, harpe et violoncelle.)	Goltermann
Hirondelles	Godard (Benjamin)
7e *Valse impromptu*.	—
Hymne à Sainte-Cécile	Gounod
◈ *Elégie*	Grieg
Mélodie	—
Papillons	—
◈ *Poème érotique*.	—
Suite d'orchestre : transcription pour 2 pianos . . . . . *La Danse d'Anitra,* *La Mort d'Ase,* *Le Matin.*	—
◈ *Valse*	—
Arabesque	Hansen (H.-M.)
Berceuse.	Judasohn
Feu Follet.	Kuhe (Wilhilin)
Mignardise	Lack
Sonnet.	—
◈ *Valse arabesque*	—
Aubade	Lefebvre (Charles)
Les voix de la mer (piano et chant).	—
Promenade nocturne	—
Selani (accompagnement écrit pour piano, chant, harpe)	—
Vision (piano et chant)	—
Chant de la Meunière	Lefébure-Wély
Deuil d'avril	Lenepveu
Consolation	Liszt
Aragonaise du Cid	Massenet
Concours de déchiffrage au piano des Élèves femmes du Conservatoire de Paris en 1891	—
◈ *Élégie*.	—
Fugue en mi bémol majeur	—
◈ *Le Crépuscule*	—
Légende.	—
◈ *Les Enfants*	—
Marche céleste du Roi de Lahore.	—
Ouvre tes yeux bleus (piano et chant).	—
Prélude d'Eve.	—
Prélude extrait *d'Hérodiade* (accompagnement écrit pour piano, harpe, violoncelle).	—
Le sommeil de la Vierge (accompagnement écrit pour piano, harpe, mandoline).	—
Au bord du Gange (échos d'Allemagne, piano et chant)	Mendelssohn
Barcarolle en fa dièse mineur . . .	—
◈ *Chanson du Gondolier*	—
Fileuse	—
◈ *Le Printemps*.	—
Prélude en mi	—
Prélude en mi mineur	—
Presto agitato.	—
Romance en mi majeur.	—
Romance sans paroles.	—
Andante de la 15e Sonate (écrit pour piano).	Mozart
Andante de la Sonate (écrit pour 2 pianos)	Mozart-Grieg
Première partie de la Sonate à 2 pianos.	—

Les morceaux faciles sont précédés de la marque ◈

Duo de la Flûte enchantée (piano et chant) . . . . . Mozart
Final de la sonate en fa. . . . . —
◈ *15e Sonate* . . . . . —
Mon cœur soupire (pour piano et chant). . . . . Mozart
◈ *Au bord de la mer* . . . . . Nollet
Romance . . . . . —
Toccata . . . . . Paradisi
La Suède . . . . . Pessard (Emile)
Premier nocturne . . . . . —
Mélodie à une voix : « Pourquoi j'aime les roses ? ». . . . . Pfeiffer (G.)
Prélude de la Samaritaine . . . . . Pierné
5e Étude, Mignonne. . . . . Ravina
◈ *Heure exquise* . . . . . Reynaldo Hahn
Romance . . . . . Rondgel
Impromptu . . . . . Rubinstein
Nocturne . . . . . —
Barberine, entr'acte . . . . . Saint-Quentin
Aimons-nous (piano et chant) . . . Saint-Saëns
Au Cimetière, des Mélodies Persanes . . . . . —
Gavotte du septuor (écrite pour 2 pianos). . . . . —
Le Cygne (accompagnement écrit pour piano, harpe, violon). . . . —
La Solitaire des Mélodies Persanes. —
Menuet du Septnor (écrit pour 2 pianos) . . . . . —
Oratorio de Noël . . . . . —
◈ *Pavane de Proserpine* . . . . . —
Pavane d'Etienne Marcel (écrite pour 2 pianos) . . . . . —
Rêverie (suite arabe) piano et violon —
Tournoiement (écrit pour piano, exécuté sur 2 harpes) . . . . . —
Moment musical . . . . . Schubert
◈ *Berceuse* . . . . . Schumann
◈ *Bonheur parfait*. . . . . —
◈ *Chanson du berceau* . . . . . —
◈ *Chanson du Nord* . . . . . —
◈ *Choral* . . . . . —
◈ *Le Noyer* . . . . . —
◈ *Marche militaire* . . . . . —
◈ *Mélodie* . . . . . —
Nocturne . . . . . —
◈ *Pauvre petite orpheline* . . . . . —
◈ *Petite étude*. . . . . —
◈ *Petit morceau* . . . . . Schumann
◈ *Rêverie* . . . . . —
◈ *Romance* en fa dièse, op. 28, n° 2 —
◈ *Sicilienne*. . . . . —
Souvenir, op. 68, n° 28 . . . . . —
3 Études . . . . . —
Chanson populaire,
Le gai laboureur,
Premier chagrin.
Rondo. . . . . Steiger
◈ *Barcarolle* . . . . . Stéphen Heller
◈ *Crépuscule* . . . . . —
◈ *Dédicace* . . . . . —
10e Étude . . . . . —
◈ *Étude chromatique*. . . . . —
Étude, op. 19. . . . . —
◈ *Feuillet d'album*, ré bémol . . . —
Impromptu en la mineur . . . . . —
Impromptu en ré majeur. . . . . —
◈ *Petit prélude* . . . . . —
◈ *Prélude* do majeur avec *glissando* —
Prélude en sol mineur. . . . . —
◈ *Prélude* mi mineur . . . . . —
1re Étude de piano. . . . . —
◈ *3 Petits préludes* . . . . . —
Tsigany . . . . . —
23e Étude . . . . . —
Attente (piano et chant) . . . . . Swendsen
Chanson triste . . . . . Tschaikowsky
Souvenir de Hapsal (accompagnement écrit pour piano, harpe et mandoline) . . . . . —
Le Soir (accompagnement écrit pour piano et chant) . . . . . Thomas (Ambroise)
Clair de lune (écrit pour 2 pianos). Thomé (Francis)
◈ *2e Air de ballet*. . . . . —
En ramant . . . . . —
Légende (pour piano et harpe). . . —
◈ *Mennet Lavallière* . . . . . —
◈ *Prélude*. . . . . —
7e Prélude en mi bémol . . . . . —
Sonnet d'amour. . . . . —
Souvenir . . . . . —
Gavotte . . . . . Toby
Crépuscule des dieux . . . . . Wagner
Transcription d'Oberthur pour harpe et piano. Partie de piano sur la harpe.
Chanson des Papillons. . . . . Wekerlin
◈ *Conte d'avril* . . . . . Widor
Romance . . . . . —

Table des Matières

Dédicace I
Avant-propos III
Des différents systèmes de harpes à un seul plan de cordes V
Harpe chromatique sans pédales . . . . . VII à IX
Des cordes . . . . . X à XI
Montage des cordes XII
De la cheville (système *Alibert* perfectionné) XIII
De l'accord XIV
De l'étouffoir. — Des volets. — Des bruits et résonances . . . . . XV à XVI
Des soins et du transport de la harpe XVII

Notions générales préliminaires :

Positions de la harpe et de l'exécutant XVIII
De la position des bras et des mains. — De la position des doigts XIX
De l'attaque de la corde XX
Ordre méthodique à suivre pour travailler la Harpe Chromatique sans pédales . . . . . XXI à XXII

Méthode pour la Harpe Chromatique sans pédales.

Position des doigts. — Exercices de tenues et d'articulation . . . . . 1 à 8
Des Gammes : Exercices préparatoires. 1° à la gamme d'*Ut* majeur. — 2° à la gamme chromatique. — 3° aux gammes avec dièses et bémols . . . . . 9 à 14
Gammes majeures . . . . . 15 à 18
Gammes mineures . . . . . 19 à 22
Arpèges : Par trois notes. — Par quatre notes . . . . . 23 à 30
Généralisation du doigté à quatre doigts 30
Doigté rationnel de la Harpe à cordes croisées. — Sa comparaison avec le doigté habituel des Harpes à un seul plan de cordes . . . . . 30 à 31
Arpèges par quatre notes dans tous les tons avec doigté uniforme . . . . . 31 à 33
Enchaînements de grands arpèges majeurs et mineurs à quatre notes. . . . . 33 à 39
Arpèges à une main sur toute l'étendue de l'instrument et arpèges en octaves . . . . . 40 à 41
Etude des Batteries à 3 et 4 notes. — Batteries de 3 notes. — Batteries de 4 notes . . . 42 à 44
Accords. — Accords de 3 notes. — Accords de 4 notes . . . . . 45 à 51
Intervalles. — Tierces. — Sixtes. — Octaves . . . . . 52 à 59

Divers effets de sonorité propres à la Harpe :

Coulées ou notes glissées. — Glissando. . . . . 60 à 61
Gammes majeures et mineures en roulements . . . . . 62 à 64
Quelques traits de « Glissando » doigtés pour leur exécution par roulements . . . . . 64 à 66
Sons piqués ou staccato. — Sons étouffés. — Sons harmoniques . . . . . 66 à 68
Sons dits près de la table. — Notes répétées . . . . . 68 à 69
Du trille . . . . . 69 à 70
Exercices chromatiques pour faciliter les lectures à première vue . . . . . 71 à 75
Exemples de doigtés de quelques œuvres connues . . . . . 75 à 77

Liste des Œuvres exécutées, Salle Pleyel, sur la Harpe Chromatique sans pédales :

1° Œuvres composées spécialement pour la Harpe Chromatique sans pédales 79
2° Œuvres écrites pour la Harpe à pédales et exécutées intégralement sur la Harpe Chromatique sans pédales. 80
3° Œuvres écrites pour piano seul et parties de piano jouées intégralement sur la Harpe Chromatique sans pédales . . . . . 81 à 82

IMPRIMÉ
pour
PLEYEL, WOLFF & Cie
par
A. GAUTHERIN
131, rue de Vaugirard
PARIS